L'ARCHITECTURE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT

L'ARCHITECTURE

DU VME AU XVIIME SIÈCLE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

LA SCULPTURE, LA PEINTURE MURALE, LA PEINTURE SUR VERRE
LA MOSAIQUE, LA FERRONNERIE, ETC.

PUBLIÉS

D'APRÈS LES TRAVAUX INÉDITS DES PRINCIPAUX ARCHITECTES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

PAR

JULES GAILHABAUD

TOME DEUXIÈME

PARIS
GIDE, ÉDITEUR, RUE BONAPARTE, 5

1858

TYMPAN SCULPTÉ ET PEINT

D'UNE PORTE DE LA CATHÉDRALE, A REIMS

Durant les premiers siècles du christianisme, la décoration extérieure des basiliques, et celle, en particulier, de leur façade différaient complétement du mode que l'on choisit pour les églises depuis le XIe siècle. La construction d'un *atrium*, érigé en avant, masquait la région inférieure; aussi, réserva-t-on le décor pour le haut de l'édifice. C'était là qu'on plaçait de brillantes mosaïques, ces peintures presque inaltérables dont on retrouve, à tant de siècles de leur établissement, quelques exemples à Rome et ailleurs. Les Grecs de l'Empire d'Orient firent un assez large emploi de ce système, puisqu'on sait qu'ils excellèrent dans cette espèce de travail; mais, plus tard, ils semblent y avoir ajouté le concours de la peinture à fresque. La dispersion des artistes à l'époque des Iconoclastes, les relations qui s'établirent entre Constantinople, l'Italie, la Sicile, la Grèce, la France, etc., durant les périodes mérovingienne et carolingienne, devinrent bientôt tout autant de causes qui propagèrent un genre de décor si convenable à l'embellissement du temple saint. Cette adoption, en s'infiltrant dans les idées occidentales, se développa donc en raison même de l'extension que prenait l'architecture, et, tout particulièrement, cette partie de l'église qu'on désigne sous le nom de *façade*. Dans certains lieux même, en Italie par exemple, l'application de la mosaïque à l'extérieur continua longtemps; car on peut citer, à l'heure présente, des églises qui ont conservé, malgré l'action du temps et des hommes, telles parties antérieures plus ou moins couvertes de ce mode d'ornement.

Dans la suite, lorsque l'*atrium* fut supprimé, on descendit la décoration et on la plaça à la partie inférieure. Mais ce changement en produisit un autre : on substitua la sculpture à la mosaïque, dont on remplaça les nuances par la coloration des figures et des ornements sculptés; — d'où, ces portails et ces tympans ornés de reliefs peints et dorés que l'on voit encore, mais dans un état malheureusement plus ou moins avancé de dégradation.

C'est précisément à l'un de ces portails que se trouve notre fragment de polychromie. Il remonte à la partie la plus ancienne de la cathédrale de Reims, et il sert d'ornement à l'une des portes de son transsept [1]. On ne peut se dissimuler toute l'importance de cette œuvre,

(1) Voyez cette porte dans notre planche représentant l'*Élévation de la façade du croisillon septentrional*

comme il faut reconnaître aussi que, joint à d'autres exemples, ce fragment peut donner une idée de ce que fut la décoration des églises (1) à telle époque du moyen âge.

Presque toutes les portes peintes ainsi que leurs tympans, qui sont situés à l'extérieur, ont, en grande partie, perdu leur coloration primitive, et il ne reste, en général, que de faibles traces de couleurs. Une telle altération s'explique d'elle-même; mais, j'en signalerai la cause : leur situation, qui les expose sans cesse et depuis tant de siècles aux injures du temps et des hommes, devait, tôt ou tard, produire un semblable résultat. Cependant, par un heureux hasard, quelques-unes d'entre elles ont pu arriver jusqu'à nous dans un état plus ou moins complet, et nous fournir ainsi des renseignements précieux sur le mode de décor propre à cette partie. Leur conservation semble presque toujours due à des appropriations que l'on fit de la profondeur de ces portes. Pour cela, on élevait un mur au droit de la façade, ce qui créait un espace libre ou local dont on utilisait le vide selon les besoins. A une certaine époque, notre porte de Reims fut, en effet, close par une maçonnerie qui protégea cette décoration peinte, et cet endroit, qui est contigu au trésor et à la sacristie de la cathédrale, paraît avoir reçu dès lors la destination de sacristie secondaire. C'est donc, fort vraisemblablement, à cette cause ou à un besoin de locaux que l'on doit la conservation de ce curieux spécimen.

On comprend très-bien qu'il nous est impossible d'aborder une étude du décor extérieur des églises; un seul exemple ne saurait suffire pour en montrer l'application ainsi que les modes divers aux différentes parties de l'édifice. Tout ce qu'il est permis, c'est de faire remarquer, dans notre tympan, la simultanéité d'emploi ou de combinaison de deux modes décoratifs : la peinture appliquée sur surfaces planes et la peinture appliquée aux travaux de la sculpture; enfin, on doit signaler encore, dans les peintures murales, le caractère du dessin et la composition des formes de certains ornements. Plusieurs d'entre eux rappellent, de tous points, certains analogues observés dans les miniatures de l'époque, et la fig. 7, en particulier, de notre *Planche des Détails* reproduit un de ces motifs d'enroulements qu'on retrouve dans les ouvrages en métal, tels que filigrane, etc. Or, ces différentes remarques prouvent, une fois de plus, l'existence presque constante de cette loi, si souvent reconnue, de l'unité dans l'art, puisqu'on constate la présence des mêmes idées et des mêmes moyens appliqués dans des choses de nature évidemment diverse.

(1) Dans les notices consacrées au *Portail* et aux *Porches de la cathédrale de Chartres*, nous avons dit quelques mots de la sculpture considérée comme système de décoration extérieure.





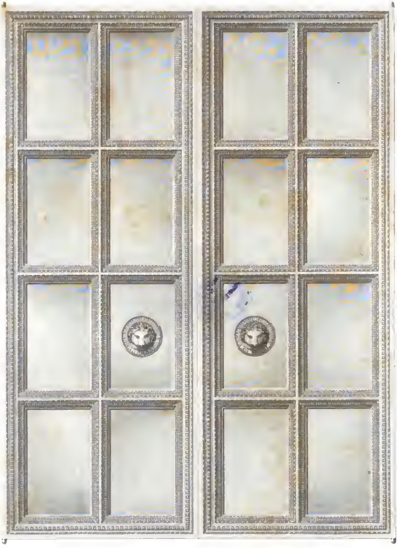
[illegible] Baudry [illegible]

TYMPAN D'UNE [illegible] DE LA [illegible]









VANTAUX EN BRONZE

DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A AIX-LA-CHAPELLE.

Parmi les éléments qui constituent la classe aussi intéressante que variée des vantaux de porte, ceux d'Aix-la-Chapelle doivent, pour deux motifs, être regardés comme des monuments de la plus haute importance : d'abord, parce qu'ils se placent, par leur date, immédiatement après les vantaux romains, et parce qu'ils servent aussi, sous le rapport de l'art, comme de point de transition entre les œuvres analogues de l'antiquité et celles du moyen âge; en d'autres termes, nous voulons dire, parce qu'ils ont été coulés à une époque intermédiaire entre l'exécution des battants du Panthéon d'Agrippa et du temple de Rémus et les plus anciens de Sainte-Sophie, période dont il reste si peu de monuments, mais surtout en plastique de fonte. Leur importance, comme étude du vantail, est donc ici des plus manifestes; car, indépendamment des notions qu'ils fournissent sur la série des phases que cette classe subit à travers les siècles, leur conservation nous permet encore d'apprécier quels étaient, au temps de Charlemagne, leur forme, leur caractère ainsi que leur décoration. De tels renseignements, eu égard à la rareté des œuvres, sont, il faut l'avouer, de la plus grande valeur et leur donnent, dans l'histoire des produits de la fonte, un intérêt capital qu'on ne saurait méconnaître. Fixer autant que possible leur âge, définir leur système, analyser leur décor, apprécier la caractéristique de leur art et rechercher aussi quels furent les procédés de la fonte, telles sont les questions diverses que nous allons aborder, bien que nous ayons la certitude de ne pouvoir les résoudre toutes, puisque, pour quelques-unes, les documents manquent, et que, sur plusieurs autres, nous en sommes réduits à la seule investigation des monuments, c'est-à-dire à la conjecture et à l'hypothèse.

En ce qui concerne leur date, les documents semblent confirmer l'inspection de l'œuvre. Éginhard rapporte que, lorsqu'il s'agit de choisir le genre de clôture destinée à fermer sa chapelle, Charlemagne donna l'ordre d'y établir des vantaux en bronze « .... *ex ære solido... januis ornavit.* » Sur ce point, le texte vient éclairer la question et y jeter le plus grand jour. Toutefois, malgré cette affirmation de l'historiographe, quelques auteurs ont assez timidement émis le doute, et sont allés même jusqu'à se demander si les battants actuels étaient bien ceux du grand empereur. Leur examen suffira, ce nous semble, pour établir à quelle époque ils appartiennent. Or, cette investigation révèle l'une des plus curieuses pages de l'histoire de l'art : celle où, par suite d'une circonstance, l'on voit ce même art, bien que s'éloignant de l'antique, s'y retremper tout à coup et produire comme un commencement de renaissance, presque entièrement basée

sur la reprise des éléments méconnus ; condition bien digne de remarque sans doute et qui nous fait connaître le caractère de cette transformation. Tout prouve, en effet, que ces monuments sont, en grande partie, conçus dans la donnée et sous l'influence des idées anciennes, mais avec cette différence qu'on y remarque déjà l'introduction d'éléments nouveaux, c'est-à-dire les germes ou les premiers essais de l'art du moyen âge.

La cause, fort vraisemblable, de cette situation mérite d'être rappelée. S'il faut en croire Anastase, les basiliques de Rome étaient, à l'époque où Charlemagne visita cette ville, remplies d'œuvres provenant, pour la plupart, de dons faits par les princes ou par les papes, et, dans le nombre, se trouvaient des travaux en fonte de plusieurs formes et grandeurs. Ces œuvres, dont la plus récente ne descendait pas au delà du VIII[e] siècle, avaient presque toutes été fondues aux diverses époques qui suivirent la chute de l'Empire et en traduisaient conséquemment les phases artistiques. De semblables ouvrages, joints à ceux de la ville, purent et durent avoir fait sur Charles une impression telle, que, de retour en sa patrie, ce prince eut probablement la pensée et éprouva le désir de vouloir en appliquer les formes ainsi que le caractère aux objets dont il eut à commander l'exécution ; c'est, du moins, ce que l'on en peut induire.

Ici, se présente un problème assez grave, problème qu'on ne sait comment résoudre, puisque les textes ne sont pas suffisamment clairs ; je m'explique. Lorsque Charlemagne voulut construire la chapelle de son palais et y introduire les œuvres qui devaient lui servir de décoration, où trouva-t-il les artistes capables de réaliser ses desseins? Le livre d'Éginhard ne mentionne pas le nom de leur patrie, et ce silence, il faut en convenir, produit une lacune et une obscurité bien regrettables ; car, il serait intéressant de savoir d'où ils vinrent, et cette notion eût, peut-être, jeté quelque lumière sur l'art carolingien. Ce qu'Éginhard nous tait, le moine de Saint-Gall aurait sans doute pu nous l'apprendre ; mais, cette indication lui a paru d'un intérêt si faible, qu'il ne l'a traitée que d'une manière générale et sans entrer dans aucun détail ; d'où il résulte que, malgré son récit, on ne sait encore d'où Charles les a tirés. Voici, au reste, ses paroles : « *Ad cujus fabricam de* OMNIBUS CISMARINIS REGIONIBUS *magistros et opifices omnium id genus artium advocavit* [1] », et l'annaliste ajoute que, parmi ces artistes, il s'en trouvait de fort habiles pour les travaux du *bronze* et du verre. Comme on le voit, ce bon moine ne désigne aucune des *contrées sises en deçà des mers ;* toutefois, le contenu de son rapport nous apprend, du moins, cette notion capitale : que ce prince aurait, pour l'exécution de sa chapelle, emprunté des praticiens à divers pays. En l'absence de renseignements, mais dans le but surtout de chercher à éclaircir ce qui est relatif à ces vantaux, nous aurons encore recours à l'hypothèse, et nous nous poserons la question suivante : d'où arrivèrent les fondeurs employés par Charles? les amena-t-il de Rome? les fit-il venir de Ravenne ou bien les trouva-t-il sur quelque point de l'Allemagne, à Trèves, par exemple, dans cette ville toute remplie de monuments et où les ruines accusent certain caractère d'art qui les rapporterait à une date voisine des temps dont nous parlons, c'est-à-dire au commencement de l'époque mérovingienne, et correspondrait ainsi à la première partie de la période dite *latine?* Si l'on acceptait cette dernière conjecture, il faudrait admettre qu'il soit resté là, malgré les ravages, toute une école d'artistes s'y perpétuant avec ses traditions, ses idées et ayant subi les changements que lui imprimeut les siècles ; mais, en examinant avec soin la composition ainsi que le décor de ces

(1) *De Curâ eccles., apud* DUCHESN., Tom. II, pag. 119.

vantaux, on est tout naturellement porté à y voir plutôt une origine italienne, et, conséquemment, à y reconnaître l'action ou l'influence de l'art de l'Italie. Nous ne saurions donc trop déplorer le silence d'Éginhard et du moine de Saint-Gall, puisqu'il nous jette dans une incertitude dont ne peuvent nous tirer les plus brillantes hypothèses. Dans cette conjoncture, nous avons pensé que le seul moyen d'éclaircir la question serait, peut-être, d'interroger les monuments, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, de les forcer à parler eux-mêmes. Pour atteindre ce résultat, il conviendrait, ce nous semble, de rechercher tout ce qui serait de nature à produire la lumière, et, dans ce genre, nous ne connaissons guère de meilleure méthode que celle de l'investigation dont les résultats permettent et provoquent les comparaisons par analogies. Constater donc, dans la composition et la membrure architecturales de ces vantaux, des points de ressemblance avec les parties analogues d'un art connu; retrouver, dans les motifs et le caractère de l'ornementation, certains rapprochements incontestables, et découvrir enfin, dans le faire ou l'exécution, quelques indices propres à déterminer la source ou l'origine de ces œuvres, telles seraient les notions qui pourraient devenir tout autant de points lumineux et particulièrement propres à nous permettre d'induire quels ont pu être ses créateurs les plus vraisemblables.

Suivant le rapport du moine de Saint-Gall, Charlemagne s'était proposé les constructions de Rome pour modèles, et il en aurait imposé l'ordre aux artistes chargés d'exécuter sa petite église « *...adeo ut in genitali solo basilicam* ANTIQUIS ROMANORUM OPERIBUS, *præstantiorem fabricare* « *propria dispositione molitus, in brevi compotem se voti sui gauderet* [1] »; mais, par ce mot *basilicam*, doit-on entendre seulement l'édifice, ou bien pouvons-nous supposer qu'il s'agit à la fois et du monument et de toutes les parties décoratives? Nouvelle obscurité fournie par les textes, et nouvelle question de notre part, surtout en ce qui concerne le ou les auteurs des vantaux. Renseigné, toutefois, par ce passage du moine, nous ne nous étonnerons point si nous venons à découvrir, sur ces œuvres de fonte, la présence d'éléments empruntés à l'art romain; nous dirons plus : c'est que nous la considérerons comme une conséquence et une constatation des prescriptions impériales dont le principe puisait sa source dans une série de faits et d'événements dont il est utile de rapporter les principaux. Quiconque a lu l'histoire sait que ce prince fit de fréquents voyages en Italie, et qu'il entretint des relations intimes avec les papes Adrien Ier et Léon III; personne n'ignore aussi son enthousiasme à la vue des édifices de Rome et de Ravenne, ainsi que l'espèce de passion dont il s'éprit de retour en son pays; enfin, tout le monde a entendu parler des monuments qu'il fit construire à Aix, à Ingelheim, à Nimègue ou ailleurs, et de l'action qu'eurent sans doute ces travaux sur la marche et le développement de l'art dans les contrées du Nord. Le résultat de cette passion suscita bientôt comme une sorte de renaissance, puisée dans l'étude et la copie des œuvres dont il avait remis en honneur le mérite, et nul doute que, s'il eût eu des fils tels que lui, l'Europe n'aurait pas attendu les XVe et XVIe siècles pour reprendre l'usage et l'application des traditions romaines. Dès le IXe siècle peut-être, la France et l'Allemagne auraient eu des édifices, sinon copiés sur ceux de Rome, du moins fortement empreints de leur caractère; mais. Dieu en avait jugé autrement !... L'art devait parcourir des phases nombreuses avant d'arriver à ce terme; bien des transformations qui étonneraient le monde allaient surgir, et ces transformations, il faut le croire, étaient, dans ses desseins, nécessaires au développement de l'humanité !

(1) *Loco citato, apud* DUCHESN., Tom. II, pag. 119.

On conçoit qu'après un tel concours de circonstances, l'œuvre par excellence de Charlemagne, la chapelle de son palais, doive plus que tout autre monument porter les traces ou la preuve de cet enthousiasme, et, comme on le voit, la seule investigation de ces vantaux confirme déjà la véracité des écrits. Pour qui les examine, il devient évident qu'ils sont, en grande partie, conçus et exécutés sous l'influence et dans la donnée des traditions antiques mais surtout romaines, et cette remarque n'a certes rien qui nous étonne; car, indépendamment d'une certaine analogie de composition et de dispositions, l'archéologue y découvre encore l'emploi d'éléments qui sont surtout propres à l'art de l'ancienne Rome, tels qu'oves, perles et canaux; enfin, il n'est pas jusqu'à l'agencement de ces têtes de lion, placées sur chacun des vantaux, qui ne vienne offrir comme une espèce de preuve de leur source ou de leur origine.

Nous avons dit plus haut quelle est, de nos jours, l'excessive rareté des œuvres de la plastique carolingienne; peut-être, est-ce ici le lieu de le prouver en ajoutant qu'à part certains diptyques, des monnaies, quelques bijoux, des armes, des ustensiles et une statuette, perdue à jamais pour notre pays, les vantaux et les clôtures d'Aix-la-Chapelle sont, assez vraisemblablement, les seuls ouvrages qui nous restent et qui aient survécu à l'action du temps ou à l'incurie des hommes. Aussi, n'en saurions-nous recommander assez l'étude à l'attention de nos lecteurs; car, ils leur offrent, d'une part, cet avantage de donner une idée exacte de l'état de l'art au VIIIe siècle, et, de l'autre, ils fournissent des documents précieux sur la condition de la technique à cette époque. Ces quelques lignes n'ont donc d'autre but que de faire comprendre la place, réellement considérable, que ces œuvres occupent dans l'histoire de l'art et dans celle non moins importante de la fonte du bronze.

Par suite de remaniements, l'édifice de Charlemagne ayant subi des modifications qui en ont altéré les dispositions primitives, nous devons prévenir que ces vantaux n'occupent plus leur place originelle; on les voit agencés à une espèce de porche dont la construction paraît dater des XVIIe ou XVIIIe siècles. A la vue de ce changement, Ciampini, et, plus tard, quelques autres archéologues ont, avec beaucoup de vraisemblance, émis la pensée qu'ils avaient dû être établis sur les points suivants : les *grands*, à l'entrée principale, tandis que les *petits* servaient plus spécialement de clôture à des portes ouvertes dans les faces ou les murs de l'axe transversal.

Ces considérations posées, analysons maintenant la composition ainsi que le décor de l'une et l'autre couple de vantaux, et tâchons d'y trouver, s'il se peut, quelques indices propres à nous faire découvrir quels en furent les auteurs.

Le système général est particulièrement basé sur celui de la disposition en panneaux ou compartiments, et le nombre comme l'importance de ces derniers varient suivant les dimensions de l'ouverture qu'ils fermaient. Sous le rapport de la composition, les petits vantaux nous paraissent se rapprocher le plus des vantaux de l'art antique et offrir quelque ressemblance avec certains exemples observés à Pompéi, sur les bas-reliefs et dans les peintures romaines. Comme aux battants du temple de Rémus à Rome, les encadrements des panneaux sont chargés de rangées de perles, auxquelles on a joint ici deux ou trois autres éléments décoratifs; ces éléments constituent, à très-peu près, l'ensemble du décor, c'est-à-dire qu'ils ornent à la fois et le cadre de chaque vantail et ceux aussi de tous les panneaux des battants. Il est, toutefois, une remarque que nous nous permettrons de faire : certains profils ont du rapport avec plusieurs des moulures qui décorent le chambranle de la porte du tombeau de Théodoric à

Ravenne.—Le système d'ornementation dénote la surcharge, et il accuse une époque de dégénérescence, c'est-à-dire les mêmes errements d'abus où tombèrent les artistes romains vers le milieu de l'empire, abus qui précipitèrent la chute de l'art et dont le déplorable apogée, traduit sur les monuments de Constantin et des papes, ses successeurs, se voyait encore lorsque Charlemagne visita l'Italie. Cette manière de voir dans l'art, qui était probablement celle de l'époque, dut sans doute agir sur l'esprit de ce prince et sur celui des artistes chargés d'exécuter les monuments d'Aix.

Nous avons avancé que la majeure partie des élémeuts décoratifs semblait empruntée à l'ancien art romain; il nous faut mainteuant apprendre que les artistes de l'époque carolingienne les traduisirent d'une manière plus ou moins défigurée. Comme étude graduée de déformation, ce serait, certes, un travail curieux que celui où l'on réunirait (et telle est notre intention) les dessins des chapiteaux, bases, chambranles, frontons, etc., de l'époque latine, répondant, comme l'on sait, aux périodes mérovingienno et carolingienne, afin de déterminer, par leur rapprochement, certain air d'affinité, d'origine et de parenté; c'est, du reste, ce qui ressort lorsqu'on rapproche la sculpture des basiliques de Rome, de Ravenne, etc., de celle du baptistère de Poitiers, de l'église de Montmartre, de la crypte de Jouarre, des ruines de Lorsch, de l'église d'Aix-la-Chapelle, etc. Il en résulte tout un enseignemeut qui vient donner aux inductions un cachet de certitude, et dévoiler à l'observateur les étapes successives que l'art a parcourues à ces diverses époques. Une telle remarque nous conduit uaturellemeut à cette constatation : dans l'édifice et surtout dans les vantaux d'Aix, le caractère de l'ornementation n'y est plus franchement romain et pur; on y découvre l'iutroduction d'éléments qui en altèrent les formes; en un mot, tout nous porte à conclure, par leur comparaison avec les beaux exemples de l'antique, que ces ornements n'offrent plus l'élégance ni les proportions de ceux-ci, et, cela, parce qu'ils sont généralement lourds et inégaux entr'eux; Ainsi, non-seulement les canaux et les perles ont perdu leurs proportions, mais les oves sont aussi fortement modifiées par le changement d'un membre étranger à l'ornementation romaine. — Les altérations ne se bornent pas aux seules remarques que nous venons de faire. D'autres déformations, non moins flagrantes, frappent encore l'observateur et excitent de nouveau son attention. Il s'agit des palmettes qui entourent la plaque de laquelle saillent les têtes de lion. A notre avis, on doit encore voir là une nouvelle dérivation romaine, traduite et exprimée par les hommes dn moyen âge. — A ces différentes observations, qui ne concernent que les vantaux de la graude porte, il nous faut en ajouter plusieurs autres qui appartiennent à ceux des petites. Elles ont, selou nous, un tout autre intérêt, en ce qu'elles montrent, d'une manière plus nette et plus caractéristique, quels furent, d'une part, la marche et l'état de l'art sous Charlemagne, et, de l'autre, l'espace qu'il avait parcouru, c'est-à-dire la distance qui le séparait de son point de départ. Je veux parler de l'ornement qui sert de motif aux encadrements des panueaux. A première vue, ce motif paraît original et complétement étranger à tout art antérieur; cependant, lorsqu'on l'examine avec attention, et lorsqu'on cherche à se rendre compte de sa forme, une pensée d'emprunt vient immédiatement se produire à l'esprit, et, bientôt, l'aspect d'un ornement antique et counu semble apparaître dans sa silhouette; silhouette bien altérée sans doute, mais où l'on distingue encore, même à travers sa déformation, presque tous les éléments constitutifs. Le motif d'ornement, auquel nous faisons allusion et dans lequel nous croyons trouver un rapprochement, est celui qu'on appelle, en terme d'architecture, les *rais de cœur*.

2

Mais, une autre remarque vient confirmer notre opinion, et établir, s'il est nécessaire, la distance qui sépare ces vantaux de ceux des Romains. Cette remarque consiste dans la présence de certaine défectuosité inhérente à une époque de décadence et qui dénote, de la part des artistes de Charlemagne, un égal manque de science et de goût. Le lecteur comprend que nous voulons signaler ce défaut, presque complet, des raccords aux angles des panneaux ; car, par suite d'une imprévoyante négligence, la disposition des motifs d'ornement n'offre plus cette régularité, cette symétrie qui distinguait les œuvres antiques. A en juger par ces battants, les artistes du VIII[e] siècle paraissent avoir agi un peu au hasard et s'être fort peu souciés de ces raccords, puisqu'aux grands comme aux petits vantaux, l'on en trouve à peine quelques-uns, et ce défaut me fait supposer qu'ils ont procédé sans calcul ni combinaison. Moins préoccupé, peut-être, des règles ou des exigences de la symétrie que de la recherche d'une ornementation riche, l'artiste semble avoir porté toute son attention sur celle-ci. Très-vraisemblablement, il s'est borné, dans l'étude de son dessin, au décor des moulures et sans trop s'inquiéter de leurs proportions par rapport aux dimensions des panneaux, et il en est résulté que l'échelle des motifs n'étant pas exactement calculée, la plupart ne se raccordent pas. Tout nous engage donc à admettre que l'on se contenta de créer un moule en baguette qu'on disposa, comme cadre, autour des panneaux. De pareils défauts accusent bien l'inexpérience, le peu de goût et l'imprévoyance d'individus copiant et composant sans avoir les notions et le sentiment de l'art, et ces maladresses administrent la preuve d'une ignorance dans la pratique et les combinaisons de la chose; aussi, ne saurions-nous les signaler assez à nos lecteurs; car, de leur constatation jaillit une lumière qui nous montre les conditions dans lesquelles se trouvaient alors les artistes, de même qu'elle nous révèle aussi l'état particulier de l'art à cette époque du règne de Charlemagne.

Le champ des panneaux est lisse, et, à l'exception de ceux où l'on a placé des têtes de lion, tout prouve qu'il n'avait aucun autre décor. Devons-nous en conclure que les artistes n'auraient su y introduire des œuvres de la plastique? Évidemment, non, puisque les têtes de lion sont modelées et qu'elles ont un certain caractère. Du reste, les sculptures en ivoire et les miniatures de cette époque démontrent suffisamment qu'ils pratiquaient l'art du dessin et qu'ils auraient pu composer et exécuter des sujets en relief. Il faut donc croire qu'il entrait dans la pensée du compositeur de ne les point orner, et, en cela peut-être, convient-il de supposer qu'il y a eu intention, c'est-à-dire question de goût, afin de mieux faire ressortir le décor des encadrements; l'adoption de ce système donne ainsi une grande importance aux têtes de lion, qui se détachent beaucoup plus heureusement sur un champ nu.

Par la même raison, qui, peut-être, avait engagé Charlemagne et ses artistes à imiter Rome comme mode du décor des panneaux, on disposa aussi, à portée de la main, des poignées nécessaires au mouvement des vantaux, et cette nécessité fournit l'occasion d'un nouvel emprunt. Ce fut encore aux Romains qu'on paraît avoir eu recours. A l'époque de leur apogée, ces grands zélateurs du luxe avaient donné une certaine richesse à cette partie décorative, partie que leur goût s'était aussi complu à traduire sous des formes diverses, parmi lesquelles nous désignerons: la tête de Méduse, celle du lion [1] et d'autres motifs plus ou moins ornés. On comprend, en ce qui concerne la première de ces figures, que la religion chrétienne ait dû la rejeter parce qu'elle procédait du polythéisme, et Charlemagne, en effet, ne l'employa point; mais, rien ne s'opposait à ce que le choix du prince ne s'arrêtât sur la représentation du roi des animaux. Frappé, sans doute, de l'effet que produisaient ces têtes, Charles en ordonna probablement une imitation sur

(1) Antiquités d'Herculanum; *Bronzes*, Tom. I[er], page 27. Nous pourions en citer d'autres exemples.

les vantaux de sa chapelle, et, depuis lors, le moyen âge en fit un assez fréquent emploi; seulement, il les traduisit à sa manière et selon l'esprit de chaque époque (1). Sur ce nouveau point, tout semblerait donc établir que, comme idée et comme place, ce fut encore une réminiscence que les carolingiens tirèrent de l'antique. — L'examen artistique de ces têtes soulève maintenant une question assez délicate à laquelle on n'ose toucher, et dont voici cependant l'exposé succinct : Rapprochées pour la comparaison, il paraît avec évidence que ces têtes ne se ressemblent pas; on dirait même que chacune d'elles se rapporte à un type et à un art différent, d'où l'on pourrait presque inférer la coopération de deux artistes. Vues de face comme de profil, cette différence semble des plus manifestes; toutefois, nous pensons trouver, dans le rendu de la crinière, comme un certain lien de parenté; mais, rien de plus. Malgré cela, sont-elles contemporaines, ou bien l'une de ces deux têtes a-t-elle été faite, avec ses vantaux, à une autre époque? Question. — Sous le rapport particulier de l'art, l'étude de leur modelé est aussi fort intéressante, en ce qu'elle nous fait connaître la manière dont on entendait alors les travaux de la plastique, et surtout quel était le faire des artistes du VIII[e] siècle dans l'interprétation ou la copie des œuvres romaines. On doit avouer qu'il y a loin de la tête, trouvée à Herculanum, à celles des vantaux de Charlemagne, et nul doute que Nicolas de Pise ne fut bien autrement habile lorsqu'il travailla d'après l'antique.

Avant de clore ce qui a trait à la partie décorative, qu'on nous permette de noter une dernière observation; elle concerne la nature des ornements. Le relief est, en général, assez méplat, et il n'offre plus ces saillies et ces refouillements qui, dans les compositions grecques ou romaines, jouent un si grand rôle par l'heureux effet qu'ils produisent des jeux d'ombre et de lumière. Doit-on y voir un nouveau trait d'ignorance ou d'inhabileté à savoir calculer ce qui fut une des grandes qualités des ornemanistes anciens? Pour être justes, nous devons reconnaître qu'aux petits vantaux, les moulures sont un peu plus accentuées, et cette condition leur donne certainement un caractère plus énergique. Or, ces différences, assez tranchées, dans les profils, le décor et jusque dans les têtes de lion, tendraient à faire naître la pensée de deux arts, et conséquemment celle de deux artistes; aussi, n'était la même défectuosité dans le raccord des ornements aux angles et l'analogie de dessin et de rendu dans les crinières, qui indiqueraient une époque contemporaine, je ne serais pas éloigné d'adopter cette manière de voir.

Mais, il est, en admettant l'opinion de la copie, une seconde demande qui découle de la première et qui vient la compléter, pour ainsi dire. Parmi les œuvres qui se trouvaient à Rome ou sur d'autres points de l'Italie, quelles furent celles qui produisirent le plus d'impression sur les artistes de Charlemagne et qui eurent sur eux le plus d'action? Fut-ce plutôt celles de la bonne époque que les travaux des temps de la décadence? Je l'ignore. Tout ce qu'il est permis à l'investigateur, c'est de constater les analogies et de signaler les déformations. Sur le reste, on est forcément réduit aux hypothèses; aussi, le nom, la qualité comme la patrie des artistes nous échappent-ils. Le champ des conjectures ouvrant, sur ce dernier point, une large carrière, peut-on reconnaître, avec ceux qui voudraient tout attribuer à Éginhard, que ces vantaux de même que la chapelle, puissent être le produit ou le résultat des études de ce ministre, épris du livre de Vitruve; d'autre part, y a-t-il plus de vraisemblance dans la supposition qu'ils soient l'œuvre d'un artiste italien, composant, ainsi que cela devait se pratiquer alors, d'après l'antique, c'est-à-dire d'après les monuments romains? ou bien, convient-il mieux de penser qu'on les doive à un ouvrier du Nord, à un moine ou à un laïc, ayant accompagné Charlemagne et dont il aurait suivi les ordres? De ces trois suppositions, il en est, peut-être, une de

(1) Voy. nos *Vantaux de l'église cathédrale, au Puy*, et un grand nombre d'autres.

vraisemblable ; mais, quelle est-elle? C'est ce qui nous échappe, et ce que nous ignorerons longtemps encore, à moins que quelque document ne vienne donner la solution de nos recherches.

Changeons maintenant le terrain de nos hypothèses, et abordons celui, non moins obscur, de la technique. Comme nous l'avons entrepris pour le fer (1), il conviendrait d'introduire ici une histoire du bronze, puisque ces vantaux sont, avec les clôtures, les plus anciennes pièces architectoniques du moyen âge ; mais, ce travail exige de fort longues recherches; des temps plus heureux nous permettront de réaliser, un jour, ce projet, et, alors, nous essaierons l'histoire des métaux, du bois et de toutes les matières qui furent employées en architecture. Pour le moment, il nous suffit de dire que la conservation des vantaux et des clôtures d'Aix prouve l'emploi du bronze au règne de Charlemagne; toutefois, nous ajouterons qu'on ne possède aucun document sur l'origine de la fonte à cette époque. Cependant, d'où les tenait-on ? De Rome, ils étaient passés à Constantinople ; mais, certaines notions feraient croire que telles villes de l'Italie les possédaient encore au VIIIe siècle; enfin, les relations qui s'établirent entre Charlemagne et la cour de l'empire d'Orient pourraient jeter aussi quelque jour sur cette matière (2). Mais, ici encore, la nature des ornements qui décorent ces vantaux accuse beaucoup plus une origine et une influence italiennes. — Quant aux procédés pratiques, c'est-à-dire aux opérations de la fonte ou de la coulée, c'est là une nouvelle question presque impossible à résoudre; car, Martianus Capella et Isidore, de Séville, en parlent si peu dans leurs écrits qu'on n'en saurait tirer de notions précises. Nous supposons donc qu'ils devaient dériver encore de ceux des Romains; et, ce qui tendrait à le faire croire, c'est que ces vantaux sont en fonte pleine. La pratique de cet art semble, d'ailleurs, avoir été usitée dès cette époque dans les monastères, où l'on s'occupait plus particulièrement de science et d'art; ainsi, la chronique de Saint-Gall parle d'un fondeur de cloches, notion qui indiquerait l'existence de praticiens expérimentés dans les travaux de la métallurgie, et, peut-être, dans ceux de la fonte du bronze. Personne n'ignore quelle fut, sous Charlemagne, l'importance des monastères, et, lorsqu'on jette les yeux sur le plan de celui de Saint-Gall, on en acquiert bientôt la certitude. On y remarque, sur un certain point, toute une série d'ateliers, servant aux travaux des professions industrielles. Là, se réunissaient probablement de nombreux ouvriers, travaillant sous la direction des moines et confectionnant, pour les besoins, tous les objets nécessaires à la vie civile et religieuse. Or, parmi cette grande variété d'états, nous trouvons les *fabri ferramentorum*, qui traitaient, peut-être aussi, des pièces en bronze et de tout ce qui se rapportait à la fonte de ce métal. Ermenric dit positivement qu'il y eut, à Saint-Gall, des artistes qui savaient travailler l'or, l'argent et le bronze : « *Quidquid fabrefieri potest in auro, argento et ære....* »

En présence des résultats d'une semblable analyse, nous serions assez portés à admettre que l'exécution de ces vantaux doive être attribuée à des artistes italiens, ou, tout au moins, à des hommes du Nord qui avaient vu et étudié les monuments de l'Italie. — Maintenant, que peut-on en induire sous le rapport de l'histoire de l'art? Que, malgré les altérations, la tradition antique persiste, et que leur physionomie est même telle qu'on peut les regarder comme un specimen, encore assez exact et pas trop défiguré, du système des battants à la fin de l'Empire et durant les premiers siècles du moyen âge. Considérés à ce point de vue, on ne saurait nier qu'ils ne forment l'une des plus intéressantes pages de l'histoire des vantaux, et l'on comprend alors la place, réellement importante, qu'ils y occupent.

(1) Notice sur les VANTAUX DES ÉGLISES DE WILLINGALE, DU PUY, ETC.

(2) A notre grand regret, on ne trouve aucun élément de comparaison ni à la basilique de Saint-Jean-Studius, ni aux églises de Sergius et de Sainte-Sophie, à Constantinople. Les premiers vantaux de ce dernier édifice étaient en bois, et ce ne fut qu'au IXe siècle, sous l'empereur Michel, qu'on en mit d'autres en bronze.



VANTAUX D'UNE PORTE EN BRONZE

DANS

LA BASILIQUE DE LA NATIVITÉ, A BETHLÉEM.

Dans le grand naufrage des choses de l'Empire romain, tous les arts non plus que leurs procédés ne périrent pas; et, bien que dégénérés et réduits à n'être que le pâle reflet de leurs jours de splendeur, il en est qui se conservèrent et qui furent assez heureux pour trouver un asile à Constantinople, lors de la translation du trône impérial sur le sol de l'antique Byzance. Mais, chacun le sait, les œuvres qui, depuis lors, sortirent des ateliers orientaux, ne présentèrent plus, sous le rapport de la composition, du dessin et de l'exécution, ce cachet et cette valeur artistiques qui distinguent la plupart des grands travaux de la Grèce et de Rome. C'était là une conséquence naturelle de la situation : en effet, pendant le règne des derniers empereurs, les arts plastiques avaient tellement décliné que, vers le Ve siècle, ils étaient descendus à un état de barbarie presque complète. Plusieurs causes avaient amené ce résultat : la décadence de la civilisation romaine, l'établissement du christianisme et la destruction des monuments de l'antiquité païenne. L'art, qui s'éteignait vers les derniers temps de l'Empire, reçut alors un coup mortel, et, à partir de ce moment, c'en fut fait de la beauté idéale de la forme; puisque, aux yeux des Pères de l'Église, l'homme, ce chef-d'œuvre de la création, n'était plus, comme le dit saint Chrysostôme, qu'un sépulcre blanchi. Aussi, le petit nombre d'artistes (si l'on peut réellement donner ce nom à ceux qui s'occupaient d'art), furent-ils obligés de renoncer aux anciennes traditions et de créer d'autres types, qu'ils cherchèrent à mettre en harmonie avec le nouveau culte, avec les idées nouvelles. En résumé, on peut dire que le christianisme, en proscrivant la sensualité et la représentation de la nudité des formes, ne fit que hâter et provoquer même, par l'abandon de l'étude de la nature et de ses proportions, une décadence qui devait inévitablement conduire l'art au tombeau. Telle était donc sa situation particulière dans l'Orient et l'Occident, entre les IVe et VIe siècles. Mais, un événement, digne de remarque, s'était produit à l'époque dont nous parlons. Constantinople, par le fait du transport de l'Empire sur son sol, avait vu dès lors accourir dans ses murs un grand nombre d'artistes qui firent d'elle, pour ainsi dire, le principal centre où l'on exécutait des travaux importants. Or, devenue, grâce aux ouvrages qui sortaient de ses ateliers, la cité par excellence des arts, elle semble avoir, dès cette époque, dicté des lois au monde; car, lorsqu'un prince ou quelque grand personnage voulait obtenir une œuvre considérable, c'était seulement aux artistes de cette ville qu'il pouvait les

demander. Plusieurs monuments, d'une certaine importance, se trouvant à Rome, à Bethléem et ailleurs, viennent confirmer notre opinion.

Parmi les arts, qui furent plus particulièrement cultivés alors, celui de la fonte du bronze paraît, à en juger par les rares ouvrages remontant à cette date, avoir encore été pratiqué pour la décoration des édifices. Mais, de même que toutes les autres, cette branche de la technique avait subi la décadence et les vicissitudes qui caractérisent les productions de ce temps; et, soit impuissance, soit inhabileté, les artistes, ne sachant plus créer aucune composition plastique de quelque valeur, s'étaient retranchés dans les travaux faciles, c'est-à-dire, dans ceux qui ne présentaient point de grandes difficultés d'exécution. Ainsi, l'art ayant perdu le secret des grandes conceptions, n'enfantait plus ces groupes, ces statues et ces bas-reliefs, qui eussent exigé un talent et une science complétement perdus; le sculpteur n'aurait su les produire, ni le fondeur les couler. Les seuls monuments de ce genre qu'on exécutât alors consistaient en vantaux de portes, clôtures, siéges, lampes, etc., dont la composition et la décoration sont tellement simples que l'opération de la coulée, généralement établie en raison de la complication du moule, ne pouvait offrir aucune chance d'insuccès.

L'histoire de la fonte du bronze à travers les âges fournit assurément, dans celle des arts plastiques, une étude bien digne d'intérêt, et le chapitre qui a trait à l'époque dont nous nous occupons, n'en est pas un des moins intéressants; car, les œuvres de ce temps sont fort rares et la connaissance de l'une d'elles devient souvent comme une espèce de révélation qui peut à la fois combler une grande lacune et éclaircir une partie obscure de son histoire. Tel se présente le monument auquel nous consacrons cette notice; puisque son existence, ignorée jusqu'ici, nous fait connaître un de ces ouvrages dont l'exécution semble devoir se placer, comme date historique, entre les derniers produits de l'Ancien Monde et l'apogée de l'art oriental ou néo-grec, c'est-à-dire, à cette époque de transition entre la chute du Polythéisme et l'établissement général du Christianisme.

Il ne reste, je crois, aucun écrit contemporain qui puisse donner des renseignements sur les procédés divers de la fonte du bronze durant cette période; mais, selon toute apparence, on peut, vraisemblablement, conjecturer que le travail préparatoire ainsi que l'opération de la coulée se pratiquaient, à peu près, par les mêmes moyens qu'aux jours, ou du moins, qu'aux derniers jours de l'antiquité. Nous ne voulons parler ici que des procédés généraux; car, les œuvres de cette époque étant, par leur nature, d'une composition beaucoup plus simple et beaucoup moins compliquée que tels groupes ou telles statues antiques, ces opérations en étaient devenues d'autant moins difficiles et les résultats plus certains. Restreint donc aux seuls travaux d'une exécution facile, l'art de la fonte produisit un certain nombre de portes ou vantaux métalliques, dont la composition ainsi que la décoration s'écartèrent toutefois des pratiques antérieures. En effet, si, comme matière, le battant fut encore de bronze, il s'en fallait de beaucoup que, comme forme et comme détails, il ressemblât à ceux des anciens. La disposition essentielle était bien dans les mêmes données, mais tout ce qui tenait à l'ornementation proprement dite avait presque entièrement disparu; ainsi, aux riches et précieux travaux de l'artiste succédait tout à coup une froide nudité, qui n'offrait plus même l'emploi de ces élégantes moulures, naguère si sévèrement profilées. Cette transformation de la porte tint à la fois et à l'état de la civilisation et à celui de l'art. Ce dernier, avons-nous dit, était tombé si bas qu'il ne savait plus exécuter de grand ouvrage de sculpture. Frappé d'une même impuissance

dans la décoration plastique des portes, l'ornemaniste dut nécessairement chercher d'autres moyens pour y suppléer; ces moyens, il les trouva dans l'application particulière des combinaisons géométriques. C'est, assez vraisemblablement, alors que son génie sut découvrir les ressources des jeux de compas, c'est-à-dire, les effets que pouvaient offrir les différentes dispositions du cercle, dispositions dont il parvint quelquefois à tirer un assez heureux parti, comme on l'observe dans de nombreux exemples ou motifs appartenant à cette époque. La décoration des portes subit donc forcément les phases de l'art lui-même, et la décadence de l'un amena bientôt celle de l'autre. Ajoutons encore que, de païen, l'art était devenu chrétien, et que, dès ce moment, tout le système décoratif, et celui des portes, subissant les conséquences de la loi commune, s'empreignit d'un caractère nouveau. Cela se conçoit : le christianisme ayant pris la place du culte des divinités païennes, avait à traduire publiquement certains symboles qui lui étaient propres. Or, la décoration dut, par suite de ce changement, éprouver une modification qui donna naissance à un autre système dont les motifs s'écartaient complétement de ceux de l'antiquité, système qui entrait dans une voie nouvelle et qu'on doit considérer comme le point de départ de l'ornementation du Moyen-Age.

Dans le nombre, fort restreint aujourd'hui, des œuvres de bronze dont l'exécution appartient aux premiers siècles du christianisme, on doit placer en première ligne la porte que nous avons fait reproduire sur notre planche. Ce monument est extrêmement précieux pour l'archéologue, parce qu'à part même son excessive rareté, il nous fait connaître encore et l'état de la décoration et l'extrême simplicité des procédés de la fonte à cette époque. Il est situé dans la basilique de la Nativité, à Bethléem, et sert de clôture entre l'église et la grotte souterraine. D'assez fortes raisons portent à conjecturer que cette œuvre remonte à la fondation de la basilique, ou, du moins, à une date qui ne doit guère s'en éloigner que d'un siècle ou deux; car, son encastrement dans le roc vif, le caractère particulier de son exécution et la nature des ornements sont autant de motifs qu'on pourrait alléguer en faveur de cette opinion. Mais, son origine se révèle surtout par son genre de décoration, genre qui présente une grande analogie avec celui qu'on remarque dans les travaux de l'art chrétien

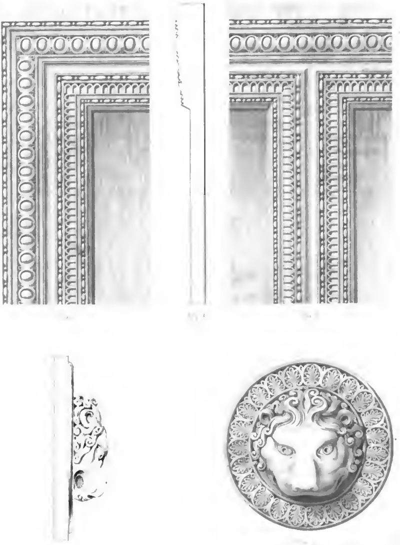


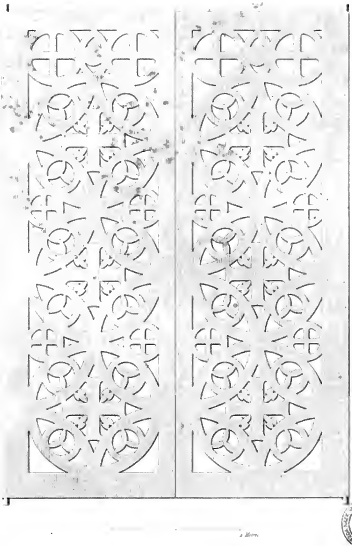
pendant les premiers siècles du Moyen-Age; et, pour n'en donner ici qu'une preuve, nous reproduisons une autre œuvre de fonte, qui, bien que sur une plus petite échelle, offre, sous le rapport des ornements, une similitude frappante avec les motifs de la clôture de Bethléem. Il s'agit d'un fragment de lampe, découvert à Rome, en 1632. Or, ces deux monuments, comparés entre eux, accusent une telle ressemblance, et comme exécution et comme système d'ornementation, qu'on est tout naturellement porté à supposer la presque contemporanéité d'origine et à les attribuer au même art, c'est-à-dire, à celui dont l'existence se place entre le IVe et le VIe siècle de notre ère.

Ces considérations établies, passons maintenant à l'examen de la porte de Bethléem. Son ensemble est aussi simple que peu compliqué. Il se compose de deux vantaux, se mouvant, à leurs extrémités extérieures, sur des pivots encastrés dans le roc. Les surfaces de ces vantaux sont entièrement lisses et dépourvues de moulures; mais leur décoration consiste en dessins, ménagés à jour lors de la fonte, dessins qui dérivent évidemment de jeux de compas sur des

axes et des lignes donnés, c'est-à-dire, formant diverses combinaisons curvilignes parmi lesquelles l'artiste sut habilement introduire la présence du symbole de la rédemption. Cette combinaison de la croix, inscrite dans un cercle, fut, on le sait, un des premiers motifs d'ornementation adopté par les chrétiens, et ce motif resta comme le cachet particulier des premiers siècles du christianisme; en effet, on le remarque dans les basiliques latines, sur les sarcophages, dans les églises néo-grecques, sur les œuvres de la période romane et jusque dans les constructions de la Sicile, dont la décoration procédait de l'art constantinopolitain.

De l'examen de cette porte et des différentes observations qu'elle provoque, il résulte cette notion : que ses vantaux doivent être regardés comme l'un des rares produits de la fonte, exécutés durant les premiers siècles du Moyen-Age. Aussi, ne saurions-nous assez appeler l'attention de nos lecteurs sur l'importance de cette œuvre; car, sous le rapport de la composition et de la décoration des portes, c'est sans contredit un monument du plus haut intérêt, attendu qu'elle est, à notre connaissance du moins, la seule qui remonte à cette période, et qu'elle se classe, par sa date, entre celle du Panthéon d'Agrippa et celle de Sainte-Sophie; ce qui nous permet de relier l'Antiquité au Moyen-Age, et de renouer la chaîne, interrompue pendant un fort long espace, des monuments de ce genre. Grâces soient donc rendues à MM. Klotz et Toudonze, qui, lors de leur voyage en Orient, surent apprécier la valeur et le mérite de cette porte, si précieuse à tant de titres et dont la connaissance vient combler une grave lacune dans l'histoire de l'art.





VANTAUX DANS LA BASILIQUE DE LA NATIVITÉ A BETHLÉEM

VANTAUX EN FONTE DE BRONZE

A L'ÉGLISE DE SAINT-ZÉNON, A VÉRONE

L'examen de cette œuvre vraisemblablement italienne offrirait une belle occasion d'aborder un chapitre de l'histoire de la fonte, celui des XI[e] et XII[e] siècles; mais pour le traiter d'une manière utile et convenable, il nous faudrait pouvoir comparer quelques autres exemples sans le concours desquels on ne saurait être compris : car, dans les questions archéologiques, le rapprochement et la comparaison ont une valeur telle que la meilleure dissertation ne produirait autant de lumière. Restreint donc, pour l'étude de ce genre de vantaux, à ceux de Saint-Zénon, je me renfermerai dans leur analyse.

A en juger seulement par l'examen et le caractère de l'œuvre, on acquiert déjà cette notion : que le travail plastique de ces battants appartient à deux époques, et qu'il doit être le produit de deux périodes de l'art et de deux artistes; car le dessin, la composition ainsi que le faire, trahissent des différences tellement grandes et tranchées, qu'on ne peut les attribuer à la même date et à la même personne. Cette conjecture, dont la pensée surgit à la vue du monument, se trouve, par un heureux hasard, confirmée dans la teneur d'une inscription mutilée, mais dont voici le texte :

+ ANNO DNI · M · CLX
CONBVSTAE
PORTA SCI ZE
NONIS · XVMO ......E MADII (1)

Ainsi donc cette inscription nous ferait défaut, que nous retrouverions encore, dans l'étude et la comparaison de toutes les parties, un criterium ou des moyens à l'aide desquels on acquerrait la preuve que cette œuvre n'est pas homogène, mais bien le produit de deux époques, de deux arts, et, conséquemment, le fruit ou le résultat du travail de deux artistes. Le style particulier de chaque époque vient porter ici la lumière. Cependant, qu'on n'aille pas croire que je méconnaisse l'importance des textes; j'ai seulement voulu dire qu'en l'absence de notre inscription et en admettant même que les historiens de Vérone aient omis de mentionner ce détail, on ne pourrait certes se tromper. Sur ce point, l'épigraphie vient nous fournir un document positif, et, grâce à ce renseignement, nous apprenons qu'un incendie a consumé tout ou partie des premiers vantaux. Or, cette notion provoque une conjecture : c'est qu'après ce désastre, on voulut remettre à la porte des battants ornés de travaux en fonte, mais qu'un grand nombre de bas-reliefs ayant été détruits par la fusion au moment du sinistre, on dut, pour cela, en exécuter de nouveaux. L'examen des valves actuelles, expliquées par l'inscription, révèle, selon nous, un détail fort curieux. Par un motif ou par une cause qui nous échappe, il semble qu'on n'entendit point refaire des battants dans leur entier; il paraîtrait qu'on voulut se servir des bas-reliefs échappés à l'incendie, et les réemployer dans l'ensemble du nouveau décor. Tout porte donc à croire que l'on se contenta d'exécuter un nombre dé-

(1) MAFFEI, *Museum Veronense*, etc., page 183.

terminé de compartiments calculé d'après les dimensions des vantaux et basé aussi d'après un plan iconographique. Quoi qu'il en soit, toujours est-il qu'on respecta les morceaux sortis du naufrage. Mais ici se présente une question assez difficile à résoudre : dans les vantaux actuels, les plus récents bas-reliefs sont-ils une copie des anciens, et les scènes exécutées sont-elles la reproduction des premières? — Maintenant, on peut se demander encore si le travail de la fonte est italien et véronais. Les notions qu'on possède sur d'autres vantaux, produits en Italie à une époque peu postérieure, permettraient l'affirmative sur le premier point, mais on doit avouer que le second est ici fort obscur et donne même matière au doute; aussi, ne le traitons-nous pas. Cependant nous affirmons qu'à cette date déjà l'Italie, comme plusieurs autres contrées de l'Europe, n'était plus tributaire de Constantinople et possédait vraisemblablement des fondeurs en bronze. — Des opinions diverses ont été émises sur le ou les auteurs de ces travaux en fonte; mais, pas plus que nos co-investigateurs, il ne nous a été donné de les connaître. C'est sans doute l'œuvre de quelques prêtres ou moines, contemporains ou prédécesseurs de Théophile. Tout ce que l'on peut dire, c'est d'affirmer, avec le docte M. Orti Manari, que leur exécution est très-ancienne et même, fort vraisemblablement, antérieure à l'œuvre que Bonanni exécuta, au XIIe siècle, pour l'église cathédrale, à Pise. Ces vantaux de Saint-Zénon peuvent être considérés, par leur art et par leurs proportions, comme des plus importants et des plus considérables parmi ceux de l'Italie ou de travail italien. Jusque-là, Constantinople fournit ce genre de travaux à l'Occident. Devons-nous y voir le point de départ d'un affranchissement désormais accompli, et faut-il regarder ces vantaux comme les plus anciens que l'Italie ait fondus? Ce serait certes un fait curieux à établir.

Ces quelques points produits mais non résolus, se présente le chapitre de la composition du vantail ou mieux des vantaux. Le moyen âge, qui emprunta tant de choses aux Romains, paraît, dans la question des portes et dans celle des battants, avoir encore copié ou imité ceux-ci. Sans aucun doute, les valves de Saint-Zénon sont loin de reproduire, comme dessin et composition, ce qu'on fit dans l'antiquité; mais, en tenant compte des changements, il est facile d'y entrevoir certaine réminiscence, si ce n'est de la composition générale, au moins du tracé, qui est encore rectiligne et par compartiments, comme on le pratiquait alors. — Toutefois, nous devons faire ici cette observation : c'est que les vantaux ne sont pas en fonte pleine. Ce sont autant de pièces séparées que l'on assemble et que l'on rajuste par la juxtaposition. Or, ce système de morcellement et de rapprochement nous suscite une autre pensée : les premiers vantaux étaient-ils ainsi, et se composaient-ils de fragments que l'on rapprocha? Question importante, car, de cette conjecture et de cette constatation résulterait une hypothèse : que l'artiste ne sut point couler de toute pièce un battant de la grandeur de ceux de Saint-Zénon, ce qui est digne de remarque et porterait à induire que l'inexpérience d'alors a dû imaginer ce procédé de *fonte feinte* à l'aide du rapprochement des pièces, — ou bien, cette condition nous engagerait à admettre une autre conjecture, qui a également sa valeur : à savoir que, postérieurement à l'incendie en 1160 et au moment où l'on prit la détermination de reconstituer les vantaux, on découpa dans les anciens les parties non atteintes et que la création de ces compartiments ou de ces bas-reliefs força l'artiste à en exécuter d'autres, également isolés, afin de rajuster le tout lors de leur mise en œuvre (1). On le voit donc, dans l'un ou dans l'autre cas, ces deux hypothèses ont une véri-

(1) Ces plaques furent reliées entre elles à l'aide de bandes d'attache dont les extrémités sont cachées par des têtes à pattes fixées avec des clous.

table importance, car elles peuvent jeter quelque jour dans une question sur laquelle les textes se taisent complétement. Quoi qu'il en soit, la nature de ce système ou de ce mode d'application en pièces de bronze sur le bois afin de former, par la juxtaposition, un vantail ayant l'apparence ou faisant l'effet d'une pièce unique, constitue une variété dans l'espèce, qui donne alors, comme division de l'étude : 1° le type en fonte pleine; — 2° le type en fonte à claire-voie, et — 3° le type en pièces de rapport ou juxtaposées.

Malgré l'importance de cette œuvre que tout lecteur apprécie, nous n'ajouterons que quelques mots, et nous les consacrerons à l'examen non de l'un des deux arts, mais de tous les deux à la fois; car, ces points signalés, il n'y aura plus à y revenir, puisque la différence sera faite. — Ces vantaux ferment la porte occidentale de la basilique; ils sont en bois et littéralement couverts de pièces en fonte représentant des sujets relatifs soit à l'Ancien et au Nouveau Testament, soit à la vie et aux miracles opérés par saint Zénon, le patron de cette église. — Comme nous l'avons dit, nous n'entrerons pas dans le détail de ces bas-reliefs; il nous entraînerait trop loin : nous présenterons seulement quelques réflexions sur certaines particularités. La première demande que je me pose, c'est de savoir si l'agencement ou l'arrangement actuel de ces vantaux est encore le premier depuis l'incendie, ou si l'on n'a point, à plusieurs époques, remis ces travaux de fonte sur de nouveaux ais en bois. La discordance de toutes ces pièces dans leur disposition suivant un ordre rigoureusement géométrique accuse une date assez ancienne et la participation d'artistes peu préoccupés de travaux de détails. En pareil cas, une semblable incohérence peut devenir un indice, car on ne saurait l'attribuer aux modernes, dont les idées, dites classiques, sont avant tout la régularité dans les lignes; aussi la considérons-nous comme un signe d'ancienneté. Mais quelle en est la date, si ce n'est celle de la première restauration? Je l'ignore. — Passons au chapitre de l'art, c'est-à-dire à celui de la composition, du dessin et de la plastique. Il y aurait, pour qui veut y joindre la question d'iconographie, de symbolisme, etc., toute une longue dissertation à faire, et celle-ci pourrait prendre un développement considérable. Mais dans un livre comme le nôtre, il suffit du terrain, qui consiste dans l'analyse et la constatation du style, de la composition et encore de la pratique. Ailleurs, nous traiterons de ces différentes matières aux XIe et XIIe siècles. Ici, je dois me restreindre à appeler l'attention sur la variété des deux époques et sur les deux artistes qui coopérèrent à cette œuvre. Ces deux termes, on pourra non-seulement les apprécier dans le rendu si consciencieux de notre ensemble; mais nous avons disposé à cet effet deux planches de détails, dont l'une a pour but de rendre compte du style de l'œuvre primitive, tandis que l'autre est destinée à montrer la différence du travail postérieur. Toutefois, pour que ces deux conditions puissent frapper d'une manière plus évidente, nous avons ajouté une troisième planche ombrée, qui fera plus spécialement connaître le genre ainsi que le système de modelé propre à chaque époque et à chaque artiste. En présence de travaux si dissemblables, on se demande quelle est la plus ancienne de ces deux œuvres. Je ne sais; mais, à coup sûr, la meilleure est évidemment celle dont les bas-reliefs décorent le vantail placé à droite. Maintenant, on a disposé sur cette valve tous les sujets relatifs à l'Ancien Testament, et, sur celle de gauche, tous les faits du Nouveau. Est-ce bien là leur place rationnelle ? Il y a plus : l'ordre chronologique est souvent interverti et adopté d'une manière arbitraire. On pourrait encore ajouter plusieurs autres remarques, mais elles nous entraîneraient trop loin. Cependant, nous ne saurions passer sous silence ces figures de Juifs, qui nous paraissent copiés d'après nature et représenter sans doute

des types contemporains; car leur costume se rapporte complétement à ceux qu'on voit dessinés et peints dans les miniatures de l'époque; je signale surtout la forme de leur coiffure. — Nous indiquons encore la représentation du monnayeur, dont la présence, ici comme à d'autres portes d'églises, a sa signification symbolique.

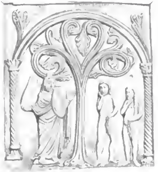
Quelques remarques encore, et je finis. Dans le nombre de ces bas-reliefs, plusieurs sont à claire-voie. Fut-ce un moyen particulier de décor, ou bien devons-nous y voir un système ayant l'intention d'imiter le feuillé, etc.? Évidemment on l'ignore, et je constate. Puis les bandes de recouvrement sont-elles toutes anciennes, ou, comme les bas-reliefs, de deux époques? et, parmi elles, pourquoi y en a-t-il qui sont modelées, et d'autres simplement à jour et découpées ([1])? Toutes ces questions me paraissent avoir leur valeur. Quant aux têtes destinées à cacher les points de jonction, elles me semblent, par leur art, appartenir aussi à deux artistes; car il en est d'un magnifique caractère et qui rappellent de tout point le mérite de quelques sujets du vantail de droite. Au reste, l'un de ces deux battants est presque du grand art, et celui-ci préludait, d'une manière déjà fort remarquable, à la venue ou aux idées du célèbre Nicolas, de Pise. — Enfin, nous nous résumerons à l'égard de ces vantaux en disant que par le nombre, l'art et l'importance de toutes ces pièces, c'est sans contredit une des œuvres les plus capitales de la fonte à cette époque du moyen âge, et nous ajouterons même qu'il n'en est pas, à notre connaissance, qui puisse lui être comparée.

Nous ne voulons point clore cette notice sans appeler l'attention du respectable clergé de Saint-Zénon sur la valeur archéologique des rarissimes vantaux qui ferment la porte occidentale de son auguste église, et nous faisons des vœux pour qu'il en prenne le plus grand soin. Une œuvre d'un aussi grand mérite et qui tient une place aussi importante dans l'histoire de l'art ne se pourrait trop protéger; car elle est, à l'heure présente, un exemple unique peut-être en son genre, et bien certainement les vantaux modernes qu'on voudrait leur substituer ne sauraient avoir une si haute valeur. Dans l'intérêt de la science, et pour l'honneur du vénérable clergé qui en est le gardien, nous émettrions même la pensée de voir ces vantaux rétablis dans leur disposition primitive, c'est-à-dire refaits en bon bois, et les plaques de bronze, disposées selon un ordre historique, séparant les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament de celles relatives à la vie plus ou moins légendaire de Saint-Zénon. Ainsi remaniés et consolidés, ces vantaux pourraient encore fonctionner longtemps et servir aussi d'illustration à une église déjà fort illustre, où les archéologues se rendront pour les voir. Puisse donc notre humble voix de chrétien et d'ami des arts être entendue des personnes compétentes, et puisse surtout notre modeste désir trouver dans le clergé de Saint-Zénon un protecteur décidé à sauver d'une perte imminente un monument, un trésor qui marche à grands pas vers sa ruine, s'il n'est promptement secouru!...

(1) En ce qui concerne le décor de ces bandes de recouvrement, son irrégularité d'exécution me fait supposer qu'il a dû avoir été fait postérieurement et avec un outil quelconque. Au vantail de droite, quelques-unes de ces bandes, dans les deuxième et huitième rangées, présentent une ornementation plus complète quoique inachevée, et qui devait probablement être étendue à toutes les parties plates et lisses.









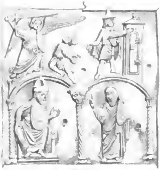








Fig. 1

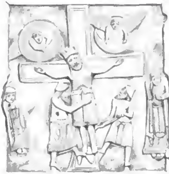


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

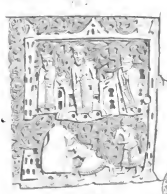


Fig. 6

VANTAUX D'UNE [illegible] À VÉRONE

VANTAUX EN FONTE DE BRONZE

DU BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN, A FLORENCE

A l'époque où nous nous trouvons, c'est-à-dire vers le commencement du XIV[e] siècle, le baptistère de Florence avait reçu cette magnifique ornementation qui en fait un des plus remarquables et des plus splendides spécimens de cette classe d'édifices. Architecture, sculptures, marbres précieux, mosaïques, etc., tout avait été réuni pour constituer ce curieux monument de l'art. Sa décoration extérieure et intérieure était, en grande partie, achevée, et il ne s'agissait plus que de clore le bâtiment, auquel on avait donné trois portes. Dans cette circonstance, la fastueuse république décida que, pour répondre à la valeur de l'œuvre principale, on placerait des vantaux en bronze à la porte qui fait face à l'entrée de l'église Sainte-Marie-des-Fleurs. Cette décision prise, il y a tout lieu de croire qu'on dut penser au choix d'un artiste habile en ce genre; car, on n'en voulut confier l'exécution qu'à un homme supérieur. Ce choix échut à André, de Pise, qui, à la fois, sculpteur et architecte, faisait alors de grands travaux. fort appréciés, à Florence. — « On n'hésita donc pas, dit Vasari, à le charger d'exécuter, d'après les dessins de Giotto, l'une des portes de Saint-Jean. Il résolut de n'épargner ni temps, ni peines, ni soins pour mener à bonne fin cette importante entreprise. Il l'acheva après y avoir travaillé pendant vingt-deux ans; il est vrai que, dans le même temps, il fit le tabernacle du maître-autel de ce baptistère, les figurines de marbre, les bas-reliefs et les trois figures, hautes de quatre brasses, qui ornent le campanile de Sainte-Marie-des-Fleurs (1). ». — Ainsi, André eut là, selon la judicieuse remarque de l'un des historiens de ces vantaux, une belle occasion de se signaler par une œuvre qui révèle et la supériorité de son talent et la pieuse magnificence de la république florentine. Mais, il y a plus : cet artiste ne fut point, comme tant d'autres, condamné à attendre un vain tribut de louanges de la tardive postérité; car, des auteurs contemporains, en parlant de son œuvre, nous apprennent combien elle était déjà appréciée par le peuple de Florence. « Les beaux vantaux de Saint-Jean, dit l'un d'eux, travail admirable en bronze et d'un grand prix, furent commencés l'an 1330 (2); ils furent d'abord formés en terre, et les figures furent ensuite polies et dorées par maître André, de Pise; elles furent coulées par des maîtres vénitiens, et, moi, qui écris, je fus chargé de faire faire

(1) *Vies des Architectes, Peintres, Sculpteurs*, etc., trad. par MM. Leclanché et Jeanron; 10 volumes in-8°, portr.
(2) On lit, à la partie supérieure de ces vantaux : ANDREAS : UGOLINI : NINI : DE : PISIS : ME : FECIT : A : D : M . CCC : XXX.

ledit travail par le corps des marchands de Calimala, qui étaient les marguilliers de l'église de Saint-Jean (1). » — Lorsque l'œuvre fut achevée et mise en place, « tous les habitants de Florence s'empressèrent d'aller la voir, et la Seigneurie, qui, de coutume, ne sortait jamais du palais que les jours de solennité ou pour honorer quelque grand événement, s'y rendit accompagnée des ambassadeurs de Naples et de Sicile. La République donna, pour récompense à André, le droit de bourgeoisie qu'on n'accordait pas ordinairement aux étrangers, si ce n'est à ceux d'un très-grand mérite ou à des personnes de qualité (2). »

La réputation qu'acquirent d'abord ces vantaux ne nous étonne pas, et l'on comprend, lorsqu'on les examine, tout l'intérêt et même l'admiration qu'ils excitèrent. L'ordonnance générale, la composition des scènes renfermées dans les compartiments et jusqu'au système particulier du décor, tout devait évidemment attirer l'attention et conquérir les éloges.

La donnée architecturale, André en emprunta vraisemblablement l'idée, mais seulement l'idée, à de plus anciens vantaux, soit en bronze, soit en bois sculpté, bien qu'il convienne de reconnaître que, sous le rapport de l'agencement des sujets, des ornements et du style, il l'ait entièrement produite. Nos vantaux de Saint-Zénon, dont les bas-reliefs sont maintenus par des encadrements en fonte, offrent évidemment un prototype de l'espèce, où l'on retrouve ce même système de compartiments par divisions géométriques et rectilignes, avec têtes humaines ou animales aux divers points de jonction.

Ce premier point résolu, il fallait en déterminer un autre; mais, celui-là ne pouvait, pour un artiste chrétien, offrir de difficulté sérieuse. Je veux parler de la nature des sujets à introduire dans les compartiments. André n'hésita pas, et, tout imbu qu'il était des idées de convenance, il les choisit dans la vie de saint Jean-Baptiste, auquel était dédié le monument. En effet, à l'exception des huit compartiments inférieurs, où il plaça des figures de vertus, tous les autres furent remplis de bas-reliefs représentant les principaux actes de la vie du précurseur, depuis sa naissance jusqu'à sa mort.

Vasari, dans la notice qu'il consacre à André, de Pise, affirme qu'il se fit aider par son fils, Nino, dont le talent, ajoute-t-il, devait éclipser le sien. En admettant même une telle opinion, ce qui ne nous paraît pas établi, la part de gloire, à laquelle cet artiste nous semble avoir légitimement droit, ne saurait guère s'amoindrir; car, la composition de toutes ces scènes, l'excellence et le mérite de plusieurs d'entre elles, certaines qualités de faire, le jet de maintes draperies ainsi que la beauté, la suave expression des figures, tout cela lui assure sans conteste une large part, qui s'accroît encore de la valeur même de l'œuvre, considérée dans son ensemble et ses détails, comme ordonnance, dessin, style et travail de la fonte au XIVe siècle. — André, fils d'Ugolino di Nino, né à Pise en 1270, fut l'un des élèves de Jean, de Pise, et le véritable fondateur de cette école où brillèrent successivement : Orcagna, Donatello, etc., etc. Cet artiste, ajoute Vasari, « vivait du temps de Giotto, le peintre, et, comme Giotto, André fut le promoteur de son art. Il se décida sans peine à abandonner sa patrie, ses parents et ses amis pour courir à Florence où son talent était justement apprécié. A côté des essais informes du portail de Saint-Paul (à Pise), ses ouvrages paraissaient extraordinaires. La fortune, du reste, le favorisa en lui mettant sous les yeux les marbres antiques apportés, dans le *Campo*

(1) *Histoire de Jean Villani;* livre X, chapitre 178.
(2) SIMON DELLA TORRE, cité par *Migliore*.

Santo, par les flottes victorieuses des Pisans.... Grâce à l'étude de ces marbres et aux progrès déjà accomplis par Giotto, André abandonna la plupart des errements de la manière grecque, et commença à établir un style et des principes meilleurs. » — Mais, par une ignorance, qui lui fut commune avec tous les artistes antérieurs, mais surtout du moyen âge, André n'était point archéologue, et, sous ce rapport, il commit de grandes erreurs dans le dessin de ses scènes. A l'exception de certains vêtements, qui offrent un certain air romain modifié, tout le reste, architecture, personnages, ornements, ustensiles, armes, etc., est emprunté à l'art contemporain de Florence, au XIVe siècle.

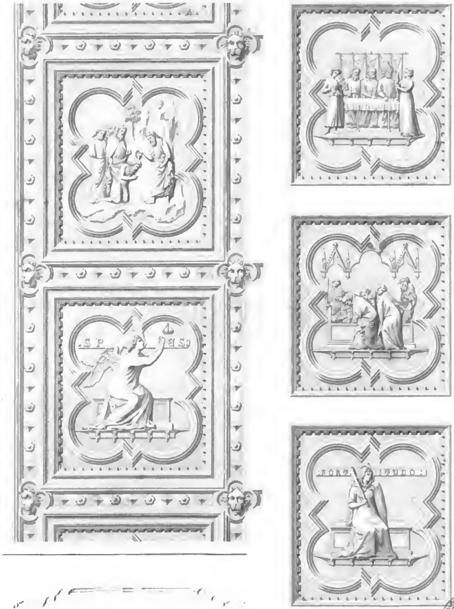
Par un singulier hasard ou synchronisme de rapprochement, l'époque qui vit naître cette grande œuvre d'André correspond à celle où l'on exécutait, dans le nord de l'Europe, certaines statues et bas-reliefs de nos cathédrales de Reims, d'Amiens, de Paris, de Strasbourg, etc. Une telle coïncidence provoque, on le pense bien, un curieux parallèle à établir entre l'art des deux pays et même entre les écoles; car, en voyant les résultats, il y a lieu de se demander si les sculpteurs français, qui travaillèrent à Reims, à Amiens, etc., avaient été en Italie s'inspirer aux *prétendus* chefs-d'œuvre antiques, ou si, partant plutôt d'un point qui fut unique pour tous les artistes supérieurs, l'observation et l'étude, si, dis-je, nouveaux Nicolas, de Pise, ils n'ont pas pu s'inspirer eux-mêmes, soit par le raisonnement, soit par l'examen de la nature, soit encore par la vue des sculptures romaines qui se trouvaient à Reims ou ailleurs. Cette remarque a, selon nous, sa valeur.

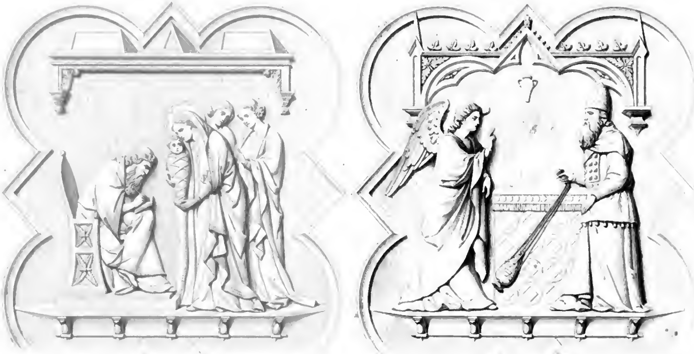
Lorsqu'André conçut et exécuta ses vantaux, la plupart des artistes italiens étaient encore sous l'influence des œuvres ou des essais entrepris par les premiers maîtres du moyen âge, c'est-à-dire que l'art présentait un caractère de naïf mysticisme dans le rendu des formes et l'expression des figures. En effet, on y voit que si les formes tendaient au naturalisme ou au rendu de la nature, le dessin, l'expression et le caractère des personnages conservaient encore cette naïveté propre aux XIIe et XIIIe siècles. C'est donc à ce point de vue que l'action d'Andréa doit être considérée, puisque telle était alors la situation de l'art en Italie et que l'œuvre du baptistère présente un curieux spécimen de cette route nouvelle. Andréa procédait, en ligne directe, du révolutionnaire Nicolas, mais avec les améliorations que le temps et les progrès apportèrent. Or, et dans cet état, l'art italien atteignait presque l'idéal; car, il avait repris sa source dans l'étude de la nature et de la vérité; un pas de plus, et la perfection était accomplie. Toutefois, il est bon de remarquer qu'André améliora le faire de son époque et qu'il y ajouta le fruit de ses méditations et de ses veilles; aussi, dans la marche ascendante mais plus ou moins continue et progressive de l'art, cet artiste occupe-t-il une grande place, qu'il doit, je l'ai dit, à son intelligence et à son talent dans les divers arts qu'il a, tour à tour ou simultanément, pratiqués.

Reste maintenant à dire quelques mots des battants en bronze au XIVe siècle. Si l'on doit en juger par les monuments et les textes, cette espèce était fort rare alors, mais surtout dans la partie septentrionale de l'Europe, où l'on employait, comme fermeture de portes, des vantaux ornés de travaux en ferronnerie. Sous ce seul rapport déjà, la création d'André est donc fort importante, puisqu'elle offre un spécimen d'une famille dont les exemples sont très-rares et que sa conservation vient révéler, sur ce point, la continuité d'une classe particulière d'œuvres en fonte, mais, sur le seul terrain, il faut l'avouer, de l'art en Italie. — Par nos vantaux d'Aix-la-Chapelle, de Bethléem et de Vérone, nous avons montré quelques-uns des principaux exem-

ples de fermetures en fonte depuis le VIIIe jusqu'au XIIe siècle; la publication des battants de Florence est destinée à faire connaître leur composition au XIVe siècle.

Nous n'entrerons point, faute de temps, dans une plus longue appréciation de l'influence qu'André exerça sur l'art en général; nous nous bornerons à constater qu'il améliora, sous plusieurs rapports, les procédés de la technique, dont profitèrent ses contemporains et tous les artistes qui vécurent après lui.





VANTAUX EN BRONZE

DANS

LES MOSQUÉES DE QOUS ET D'EL-KHANQEH

Afin de protéger l'intérieur des mosquées et dans le but de clore certaines parties d'une destination secondaire, l'Islamisme comprit qu'à l'imitation des anciens dans leurs temples et des chrétiens dans leurs églises, il devait aussi faire usage, comme système de fermeture des portes, de vantaux, de forme, de nombre et de dimensions diverses, dont les faces antérieures et postérieures, pourraient, suivant les circonstances, recevoir une décoration d'une plus ou moins grande richesse.

Les deux exemples, que nous offrons à nos lecteurs et qui répondaient, par leur emploi, à des destinations différentes, donneront une idée de l'importance qu'ils acquirent quelquefois. L'un d'eux servait de clôture générale à la mosquée d'El-Khanqeh, tandis que l'autre fermait seulement la sacristie ou *maksourah* de celle de Qous; on voit, par ces quelques mots, qu'il est ici question de deux spécimens de vantaux, tout naturellement destinés, par leur nombre et par leurs dimensions, à une grande et à une petite porte de constructions musulmanes.

Ces différences établies, il s'agit de nous rendre compte de ce que fut autrefois la porte, ou plutôt ce que furent les vantaux de porte pendant le cours de la civilisation arabe; mais, pour arriver à cette notion, il faut préalablement examiner en détail quelques questions assez diverses qui embrassent à la fois tous les faits relatifs à leur nature, leur composition, leurs matériaux, leur décoration, etc.

Selon toute apparence, la nature ou la constitution de ces vantaux fut assez variée : ainsi, l'on en fit en bois sculpté, peint et doré, — ou en pièces de rapport, avec des compartiments ; — et l'on en composa de métalliques, c'est-à-dire en fer ou en bronze.

Dire qu'il y a eu, chez les Arabes, des vantaux de porte en bronze, c'est avancer que la fonte de ce métal fut pratiquée par ce peuple, et assigner aux œuvres de cette industrie une date particulière, c'est prouver que cet art parcourut des phases diverses. — Or, tout travail qui, par sa nature, tendrait à rechercher ces transformations, à les définir et à les classer, pourrait et devrait être considéré comme une espèce d'histoire de cette branche de la technique.

Ce serait, certes, un sujet assez intéressant à entreprendre que l'histoire de la métallurgie arabe, et nul doute qu'il n'y aurait là, sous plusieurs rapports, bien des notions à

connaître et bien des faits à signaler; car, pour le traiter d'une manière convenable, il ne faudrait rien moins que passer en revue tout ce qui, comme métaux, a pu être employé ou exécuté à différentes époques, et ce travail, par son développement, nous entraînerait ainsi à une analyse complète et minutieuse de toutes les industries, de tous les procédés et de toutes les œuvres qui rentrent dans cette question. Mais, rien ne nous porte à embrasser un aussi vaste cadre; aussi, n'aurons-nous point à nous occuper du fer, dont l'examen nous eût conduit à parler de la perfection où ce peuple était parvenu, bien qu'avec des moyens mécaniques fort restreints, à fabriquer des aciers de cémentation qui rendirent si justement célèbres leurs ateliers de Damas et d'autres villes; aciers que notre industrie moderne, disposant de toutes les ressources d'un puissant et nombreux matériel, n'a encore pu ou su égaler !... Bornant donc nos investigations à la seule branche de la métallurgie qui se rattache à cette notice, nous limiterons nos recherches à l'étude de la fonte du bronze; essayant, malgré les difficultés du sujet, de réunir et de grouper ici quelques documents qui nous permettront d'indiquer, peut-être, l'origine ainsi que la marche, plus ou moins vraisemblable, de cet art chez les populations mahométanes.

On s'était peu préoccupé, jusqu'en ces derniers temps, des œuvres de fonte que les Arabes appliquèrent à la décoration de leurs édifices, et l'on semblait même vouloir restreindre l'analyse de cette industrie aux seules productions des peuples anciens et modernes de l'Occident. Un tel oubli ne peut guère s'expliquer que par l'état où se trouvait alors l'archéologie par rapport aux monuments de l'Orient; car, pour entreprendre un travail sérieux sur cette matière, il eût fallu posséder des notions spéciales et nombreuses; et, par une fatalité déplorable, documents et monuments, tout ou presque tout manquait encore aux investigations de l'explorateur. Mais aujourd'hui, la situation a changé; et, grâce à la découverte et à la copie de plusieurs œuvres de cette espèce, la science peut, dès à présent, entrevoir quelques pages de cette histoire.

Ces œuvres, qui donnent au moins une idée de l'état de l'art à l'époque de leur exécution, fournissent une preuve irréfragable que la fonte des métaux, mais plus spécialement celle du bronze, fut, dès une certaine période, pratiquée et cultivée par les Arabes. Mais, faut-il l'avouer, on ne connaît pas un assez grand nombre de monuments en ce genre pour oser entreprendre une histoire complète de cette industrie; trop de pertes, causées, d'ailleurs, par l'action du temps ou par celle non moins destructrice des hommes, laisseront toujours, à notre grand regret, de déplorables lacunes que les découvertes, même les plus inespérées, ne sauraient certainement remplir. Tout ce qu'il y aurait à faire serait de réunir le plus de documents et de les classer, d'une manière méthodique et chronologique, afin d'en tirer les notions ou les renseignements qu'ils seraient de nature à nous offrir. C'est, à notre avis, le seul travail qui soit présentement réalisable. Je doute même qu'on puisse jamais rassembler tous les éléments nécessaires à l'élucidation d'une étude qui restera, longtemps encore, un mystère pour nous; car, la fonte paraît avoir été appliquée par les Arabes à un grand nombre d'objets, de natures diverses, qui sont maintenant ou perdus ou disséminés dans les monuments, les musées et les collections; et, en eût-on vu beaucoup qu'il se trouverait encore, dans quelques lieux écartés ou inconnus, des productions plus ou moins

capitales dont la connaissance jeterait vraisemblablement un certain jour sur les transformations de cette branche de la technique. Placé dans cette alternative, le mieux serait donc d'abandonner l'idée d'écrire une histoire qui nous paraît actuellement fort difficile, et de se renfermer dans la seule description des œuvres, se contentant, en cela comme en beaucoup d'autres questions, de réunir les matériaux qui permettront, peut-être, de la rédiger, un jour.

Quoi qu'il en soit, s'il faut renoncer, par l'absence des documents, à l'espoir d'établir une histoire complète de la fonte chez les Arabes, et si le manque de monuments nous interdit d'approfondir une étude de cette branche de l'art, rien, sans doute, ne nous empêche de rechercher, à l'aide de nos faibles ressources, la part particulière d'application que ce peuple lui donna dans les monuments d'architecture, d'en examiner le caractère distinctif, mais, surtout, de déterminer, autant que possible, sa source ou son origine.

A en juger par les œuvres, les Arabes paraissent avoir emprunté l'usage ainsi que les procédés de la fonte aux peuples dont ils subirent le contact lors de leurs conquêtes au sortir de la mère-patrie, c'est-à-dire à ces populations chrétiennes, grecques ou latines, auxquelles ils sentirent la nécessité de faire maint emprunt d'éléments de civilisation. Telle est, du reste, la marche ordinaire des choses; et, là seulement, on devrait en chercher le point de départ, si les monuments ne venaient eux-mêmes confirmer cette opinion. En effet, les Arabes, par leurs victoires dans la Syrie, l'Égypte, l'Espagne et jusque dans la Sicile, entrèrent non-seulement en relation avec les populations de tous ces pays civilisés, mais ils se trouvèrent encore en présence d'œuvres d'art qui durent produire sur eux une certaine impression, puisqu'on en retrouve, dans leurs monuments primitifs, des traces irrécusables.

Parmi ces actes plus ou moins considérables d'emprunt, il est un art qui semble avoir eu une influence plus forte et plus prononcée que les autres sur l'esprit de ce peuple. C'est celui qu'on a si improprement qualifié de *byzantin*, auquel leurs premiers travaux artistiques prirent de si nombreux éléments; éléments qu'ils modifièrent sans doute par l'introduction d'idées nationales, mais dont il resta toujours, dans l'ensemble et dans la pratique, des traditions, des formes et des réminiscences. Et ce fait, si évident en lui-même et que nous signalions ici, paraît de nature à prouver, une fois de plus, la force d'une première impression dont on retient toujours quelque chose. Cette observation s'applique particulièrement à la fonte de bronze exécutée par les Arabes; car, leurs productions en ce genre offrent une telle analogie de caractère avec l'art grec de Constantinople depuis le règne de Justinien, et cette ressemblance paraît même si frappante que, lorsqu'on les rapproche, on ne saurait réellement en attribuer l'origine à une autre source. — C'est ce que nous allons essayer d'établir.

En l'état présent de la science par rapport à la fonte arabe, nous n'avons, certes, pas la prétention de définir ici, d'une manière absolue, l'origine d'un art pour l'étude duquel presque tous les éléments nous font encore défaut; mais, eu égard à la possession de quelques documents qu'on peut, dès à présent, rapprocher de certains faits historiques, peut-être nous sera-t-il possible d'appuyer notre assertion.

L'histoire nous apprend que, du jour où les Arabes entrèrent, par les armes, en rap-

port avec les peuples de la civilisation chrétienne, ils leur firent un grand nombre d'emprunts, et elle ajoute qu'en fait d'arts, ils adoptèrent ceux des vaincus, mais après leur avoir, toutefois, fait subir les modifications qu'exigeaient les besoins et les idées de leur civilisation. — L'influence qu'exerça l'art néo-grec ou byzantin sur l'esprit de ce peuple est maintenant un fait établi par des recherches que viennent corrober, d'ailleurs, les auteurs du Moyen Age et les historiens orientaux. Du reste, tout accuse, à première vue, cette action; et les œuvres de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, etc., sont là comme autant de preuves particulières, qui peuvent, de tous points, confirmer cette opinion. Mais, à ces faits si concluants par eux-mêmes, s'en joignent d'autres non moins importants et qui semblent ne laisser aucun doute : des témoignages authentiques établissent que les artistes qui construisirent les premiers monuments arabes furent des Grecs, et que les khalifes et les émirs en appelèrent souvent à leur cour; — les récits des écrivains nationaux ou autres font encore mention de ces ambassades envoyées à Constantinople pour demander aux empereurs des ouvriers habiles dans les différents arts graphiques; — enfin, il n'est pas qu'on n'ait lu ou entendu parler de certaines conditions de guerre consistant en travaux d'art imposés aux vaincus, etc.; tous faits qui prouvent, d'une part, l'absence complète des arts, et, de l'autre, le sentiment réel d'un besoin, qui les fit emprunter à d'autres peuples plus avancés en civilisation. — Or, s'il est reconnu que l'architecture et la sculpture des Arabes procèdent, en ligne plus ou moins directe, de l'art chrétien, quoi de plus raisonnable, de plus logique, d'admettre qu'ils ont dû aussi leur emprunter l'usage ainsi que les procédés de la fonte du bronze, dont les populations chrétiennes faisaient alors un assez grand emploi. Ces différentes raisons nous autorisent à penser que les Arabes ont encore pu faire cet emprunt aux Grecs de Constantinople, qui étaient les plus grands artistes de l'époque, soit que ceux-ci se trouvassent établis, momentanément ou à demeure fixe, dans la Sicile, l'Italie ou sur quelque autre point en contact avec eux, soit qu'ils aient été mandés directement de la cité par excellence des arts. — Mais, il y a plus : c'est que l'examen et l'analyse des monuments démontrent victorieusement cette origine qu'accuse, du reste, la ressemblance des formes et des éléments : ainsi, à part le caractère particulier du dessin ou de l'ornementation, qui, dès une certaine époque, devint étranger, tout le reste présente, sous le rapport de l'exécution et des détails, une grande similitude avec les mêmes travaux d'art, contemporainement exécutés par les chrétiens.

On comprend, sans doute, que ce qui nous préoccupait le plus dans cette étude préliminaire, c'était moins l'œuvre arabe, parvenue à son apogée, que l'origine, le point de départ, l'élément primitif, qui a pu donner naissance et développer, chez la nation musulmane, le goût d'un art que les exigences de leur civilisation ont dû, plus tard, modifier et transformer à tel point qu'il sembla, un jour, posséder toutes les conditions d'une originalité propre et être même le produit spécial d'une civilisation particulière.

Ceci posé, nous allons aborder la partie matérielle ou technique de cette notice; mais, il nous semble que nous ne la saurions mieux commencer que par la recherche des éléments d'élucidation que pourraient, sur cette matière, nous fournir les auteurs orientaux.

J'ignore si les Arabes, qui écrivirent sur tant de branches de la science, ont laissé quelque

traité spécial, ou rédigé, dans leurs ouvrages, certains chapitres sur la fonte des métaux et, plus spécialement, sur celle du bronze. Il se pourrait toutefois que, dans leurs traités de chimie ou d'alchimie (*Al-Chemya*), ce grand rêve qui agita l'Europe et l'Asie durant le Moyen Age, on trouvât, au milieu de recherches, souvent puériles, sur la formation et la transmutation des métaux, quelques renseignements relatifs à notre sujet; et cette opinion nous a été suscitée par la lecture d'un passage, sorti de la plume d'un des hommes les plus extraordinaires qu'ait produit l'Orient, du célèbre Avicenne (980 + 1037), qui a composé plusieurs écrits sur cette matière, et un, entre autres, intitulé : *de Tinctura metallorum* (Francfort, 1530). Le contenu de ce passage semble prouver que, dès les Xe et XIe siècles, le bronze était connu des Arabes, et qu'ils savaient même lui donner des couleurs diverses : « Nous accordons, « dit-il, que, moyennant une certaine teinture, différentes espèces de bronze peuvent être « induites d'une lueur d'argent; — que l'argent peut recevoir, sur sa surface, une lueur « d'or, et qu'une partie des substances primitives peut passer dans cette surface; mais, « l'intérieur restera toujours ce qu'il était. »

Si nous ne pouvons offrir, en ce moment, d'autres témoignages nationaux concernant l'art de la fonte par ce peuple, il est, dans les livres des écrivains occidentaux, un document précieux à consigner ici, en ce qu'il nous montrera le degré que cette branche de l'industrie avait dès-lors acquise. — Voici ce qu'on lit dans la préface du *Diversarum Artium Schedula*, cette encyclopédie si importante par les renseignements qu'elle fournit sur la pratique des arts en Europe vers le commencement du XIIIe siècle : « Si vous l'étudiez avec attention (cet « essai), vous y trouverez...... tout ce qu'exécute si habilement l'Arabie dans les ouvrages « faits au moyen de la malléabilité des métaux, de leur *fusion* ou de la ciselure. » — Ces quelques mots du moine-artiste en disent assez pour nous donner la preuve qu'à l'époque où il rédigeait son traité, les travaux de la fonte arabe avaient atteint une telle perfection (pour ce temps) que leur renommée s'en était répandue au loin et qu'on les citait déjà comme une chose extraordinaire. Et ainsi se trouvent confirmés, si ce n'est par les Arabes eux-mêmes, au moins par le texte de Théophile, le talent des artistes mahométans dans l'art de travailler les métaux et de les décorer.

Mais, du moment où ceux-ci eurent acquis une certaine habileté, il est présumable qu'ils exécutèrent, soit pour la décoration des édifices religieux, soit pour les besoins de la vie privée, toute une multitude d'objets en cette matière. En effet, l'art de la fonte du bronze paraît s'être exercé dans un nombre assez considérable d'œuvres de grande et de petite proportion; car, indépendamment des vantaux de portes, etc., qui, par leurs dimensions, se rattachent à la première catégorie, nous devons mentionner encore cette série de vases et d'ustensiles de toute espèce qu'on voit maintenant répartis dans les musées ou les collections, et dont les formes, les ornements ainsi que les inscriptions accusent un art parvenu à un certain degré d'avancement. Tout semble donc se réunir pour prouver que cette branche de leur industrie artistique, l'une de celles où ils excellèrent, donna souvent naissance, bien qu'à des degrés divers sans doute, à des productions de genres très-variés.

Après avoir essayé, dans ce qui précède, de réunir quelques documents sur la fonte

arabe, nous devons, pour l'objet de cette notice, les appliquer maintenant à l'étude particulière des vantaux employés par ce peuple.

Parmi les ouvrages se rapportant à la catégorie de ceux en grande proportion, nous avons placé, en première ligne, les vantaux des portes et surtout ceux des mosquées. — On sait qu'à toutes les époques, mais plus particulièrement depuis les Grecs et les Romains qui en ont produit de capitales, la clôture des édifices religieux fut presque toujours considérée comme une œuvre des plus importantes et très-digne d'exercer, au plus haut point, le génie des artistes chargés de les composer ou de les exécuter, et cette même opinion semble avoir eu cours aussi chez les Arabes; car, à en juger, par les monuments qu'il nous ont laissé en ce genre, leur piété paraît avoir compris que la clôture du temple consacré à Dieu devait, plus que toute autre, recevoir un luxe particulier de décoration; luxe que les ressources pécuniaires et le talent des artistes rendaient ensuite, selon les circonstances, plus ou moins splendide. Telle se présente à nous la porte de destination religieuse. — Comme fermeture de construction privée ou d'appartement, le vantail reçut aussi une assez grande variété de constitutions et de formes, qui résultent de sa destination et de l'emploi particulier des matériaux mis en œuvre ou des éléments introduits dans sa composition.

Nous avons énoncé plus haut, d'après les écrits des historiens nationaux et les monuments de l'art, que les Arabes eurent trois espèces de vantaux : — ceux simplement en bois, avec ou sans aucune décoration; — ceux en fer, ou en bois recouvert de plaques de fer, plus ou moins travaillé; — et ceux en fonte; mais, on doit ajouter que chacun d'eux répondaient, par sa nature, à une destination différente : ainsi, l'on employait, pour les portes de villes ou de forteresses, ceux en fer, qui possédaient, par eux-mêmes, une grande force de résistance, tandis que les vantaux en bois et en fonte étaient réservés à la clôture des édifices religieux ou des constructions privées; ce qui nous porte à croire que, chez les Arabes aussi, chaque sorte de vantail exigea, suivant sa destination propre, une constitution d'une nature particulière.

Ce n'est pas le lieu de nous étendre ici sur tous les genres de vantaux qui furent employés par ce peuple; chacun d'eux mérite d'être étudié séparément. Aussi, ne nous occuperons-nous, dans cette notice, que de ceux en fonte de bronze et de ses dérivés. Or, il paraît que les Arabes en établirent de trois manières : en fonte pleine; — en fonte à jour; — et en feuilles de fonte, appliquées sur des ais en bois (1), d'où découle la notion de trois variétés de vantaux en bronze, dont nous espérons offrir, un jour, quelques spécimens à nos lecteurs.

La destruction et leur existence cachée nous ont, jusqu'à présent, empêché de pouvoir apprécier ce que furent les deux premières espèces; et, en attendant que des découvertes et des dessins viennent combler cette lacune, il ne nous est guère permis que d'essayer l'étude de la troisième. — Mais, ici, se présente, tout d'abord, une série de questions assez diverses qui embrassent simultanément l'origine, la nature et les transformations du vantail en feuilles

(1) La fonte de ces vantaux peut encore avoir été enrichie de travaux de *damasquinure*, dont ils firent un si grand usage, comme on sait.

de bronze fondues à jour : ainsi, l'on se demande à quelle époque les Arabes commencèrent à faire usage de ce système de décoration; — si l'on connaît les procédés de cette variété de la fonte; — quels en furent les premiers monuments ainsi que leurs formes; — en quoi se distinguaient le caractère et les éléments de leur composition; — enfin, si l'on possède quelques renseignements sur la part d'influence que certains arts étrangers ont pu avoir dans la constitution de ce genre d'œuvre artistique? — On comprend, par ces quelques mots, combien la question devient complexe, et combien, pour l'approfondir, il faudrait posséder de documents qui, pour la plupart, nous manquent encore. Ne pouvant donc aborder une étude complète de la matière, nous nous bornerons à la seule description des exemples connus, espérant que cette analyse fournira, peut-être, quelques notions générales qui trouveront, un jour, leur place lorsque le hasard ou des circonstances favorables produiront la découverte d'autres monuments analogues.

Selon toute vraisemblance, il est presque certain qu'un nombre, plus ou moins considérable, de vantaux, coulés en bronze, doit, à l'heure présente, avoir été conservé dans certains édifices auxquels ils servent de décoration, et que ce n'est, sans doute, qu'à des circonstances exceptionnelles, c'est-à-dire qu'à l'interdiction dont sont frappés les chrétiens européens à l'entrée des mosquées, qu'il faut attribuer l'ignorance dans laquelle nous sommes par rapport à leur nombre et à leur mérite. Sur ce terrain, on en est donc réduit à la simple mention, toujours si vague, des écrivains orientaux, ou à la description, non plus complète, qu'en ont donnée les voyageurs. Or, comment établir les bases d'un travail sérieux à l'aide de renseignements aussi peu précis? On ignore, à la fois, et l'existence des vantaux qui ont été conservés, et la date même de ceux connus. Il entrait donc dans notre mission de signaler cette regrettable lacune et d'appeler sur elle l'attention de nos lecteurs, dans l'espérance que l'un d'eux, épris d'un saint amour pour la science, voudra faire, un jour, quelques louables efforts pour élucider, par ses recherches, un des plus intéressants chapitres de l'histoire de l'art. Quant à nous, nous n'oserons, dans la crainte de commettre quelque grave erreur, entreprendre une étude, pour laquelle les dates font défaut, et où l'on serait, pour l'interprétation, forcé d'avoir recours à l'hypothèse, qui est, à nos yeux, la pire des choses. L'espoir de découvertes et de recherches ultérieures nous commandent la plus grande prudence, et nous engagent aussi à en remettre la rédaction à une époque où l'on possédera de plus nombreux éléments d'investigation.

Quoi qu'il en soit, il semble, de ce que nous venons d'établir, résulter ce fait, désormais acquis, que les plus anciens vantaux de fonte arabe sont, ou détruits ou cachés dans quelques sanctuaires dont l'accès est défendu, et qu'à l'heure présente, on ne connaît aucune grande œuvre en ce genre, dont on puisse, avec quelque certitude, faire remonter l'exécution aux IXe, Xe, XIe, XIIe et XIIIe siècles.

En l'absence de monuments dont l'examen eût été d'une si grande importance, et privés ainsi des notions qu'ils auraient infailliblement fournis sur les particularités de cet art, force nous est, non pour vouloir combler une telle lacune, mais afin d'y suppléer, de rechercher si, parmi les productions des peuples qui furent, naguères, en contact avec les Arabes, on

ne trouverait pas quelque œuvre ou quelque document de nature à nous procurer certaines indications sur cette branche de la technique. Par un de ces hasards qu'on ne saurait trop apprécier, il s'est, en effet, conservé, sur ce point de la question, un monument qui nous paraît fort important à étudier pour l'éclaircissement du sujet qui nous occupe; mais, on doit l'avouer, l'art mahométan, modifié par des prescriptions chrétiennes, ne s'y voit plus dans son intégrité, dans son originalité complète, c'est-à-dire avec le caractère propre à sa civilisation; des éléments hétérogènes en ont assez notablement altéré l'esprit ainsi que la lettre.

Pour nous rendre compte de ce fait, il faut avoir recours aux lumières de l'histoire. — Le monument que nous voulons désigner se trouve sur le sol de l'Italie méridionale, et fut exécuté au commencement du XIIe siècle, pendant l'occupation des princes normands. C'était aussi l'époque de leur établissement dans la Sicile. Devenus possesseurs de contrées dont les Arabes s'étaient, avant eux, rendus maîtres et où ils avaient développé leur civilisation, les descendants des Hauteville comprirent tout ce qu'au point de vue d'une sage prévoyance, il y aurait d'avantageux à tolérer et à retenir dans ce pays des hommes qui l'avaient rendu si prospère; et, dès lors, la politique des nouveaux conquérants mit tout en œuvre pour parvenir à ce but. Mais, le contact des populations chrétiennes et islamiques donna bientôt naissance à un événement dont nous devons parler. Les belliqueux Normands adoptèrent une grande partie de la civilisation des vaincus; et, à en juger par les faits, les choses allèrent si loin qu'il n'y eut guère de différence que dans la religion et ce qui en découlait. Ainsi, à part les croyances religieuses, qui furent diverses, on peut dire que tout, depuis le prince jusqu'au plus simple sujet normand, devint presque arabe par les coutumes, les vêtements, l'industrie, les arts ou le langage; et qu'il y eut là, pendant un certain temps, toute une transformation de l'élément chrétien en l'élément arabe; c'était une conséquence de l'état des choses. — A l'époque où ils firent la conquête de la Sicile, les enfants de l'Islam, qui n'avaient ni civilisation ni art, s'empressèrent de pratiquer ceux des Grecs, qui occupaient le pays; mais, plus tard, et par un bizarre caprice du sort, ce fut aux Arabes que les Normands, plus guerriers que civilisateurs, empruntèrent les éléments du système de gouvernement et d'administration, que ceux-ci avaient portés à son apogée; car tout, chez ce peuple, lois, sciences, commerce, arts, avait atteint, aux XIe et XIIe siècles, un point culminant qu'il n'a plus dépassé. Aussi, l'on peut dire qu'en s'établissant sur le sol de la Sicile, Roger et ses successeurs devinrent, par le contact, de fastueux princes arabes jouissant de tous les emprunts qu'ils avaient faits à ces Orientaux. — Mais, du jour où les chrétiens-normands s'y fixèrent, l'art de cette région, qui était précédemment oriental, subit une modification nouvelle. L'élément catholique reprit sa suprématie et prima désormais l'élément arabe, qui ne put plus prétendre qu'à la seconde place. Cependant, on doit remarquer que l'art chrétien ne fut pas le seul qui ait été appelé à produire les monuments de cette époque. Par un mélange qui ne saurait surprendre, celui des deux peuples semble y avoir imprimé son double cachet; aussi, n'est-il pas rare de découvrir, dans ces constructions, l'assemblage d'éléments hétérogènes plus ou moins savamment combinés.

Tel est, en effet, le caractère du monument en fonte sur lequel nous voulons, à défaut de

vantaux arabes remontant à cette époque, appeler l'attention de nos lecteurs. — On y voit que l'artiste catholique, d'origine sicilienne ou normande, qni vivait au milieu de la civilisation islamique, s'est laissé influencer par elle; et que, bien qu'il ait voulu conserver son caractère chrétien, l'action mahométane l'a emporté et débordé à tel point que subissant, à son insu peut-être, une impression qui le charme et à laquelle il se laisse tout naturellement aller, il emprunte à une école étrangère la disposition et l'ornementation de son œuvre, quoique celle-ci n'en reste pas moins empreinte, dans d'autres parties, d'un grand sentiment de catholicisme; enfin, ce monument renferme, à nos yeux, des combinaisons où cette influence occupe une place si capitale qu'on ne sanrait réellement dire si, par cette adoption, l'artiste voulut ou entendit exprimer la snpériorité de l'art et de l'ornementation arabes sur ceux du Christianisme à cette époque.

Les vantaux dont il s'agit ferment la chapelle sépulcrale de Canosa, où repose le corps de Bohémond (1), mort en 1111. — Ils sont en fonte pleine; mais, leur composition diffère tellement, sous le rapport du caractère et des dispositions, des battants exécutés par les chrétiens du Nord, aux XIe et XIIe siècles, qu'ils semblent, à première vue, un produit de l'Islamisme; car, presque tout y accuse l'art de cette civilisation. Aussi est-on forcé de reconnaître, dans l'arrangement architectural comme dans les motifs de la décoration, un certain cachet arabe, que confirmerait encore la présence de légendes musulmanes dans l'espèce d'écriture dite *coufique*. Il n'y a de réellement chrétien dans ces vantaux que les groupes de figures représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou les inscriptions latines qui retracent la vie de ce prince et indiquent le nom de l'artiste auquel on en doit l'exécution (2) A part donc ces manifestations catholiques, qui font connaître l'origine et la destination de ces battants, le caractère oriental s'y montre et s'y développe d'une manière telle que, si on les voyait dépouillés de leurs inscriptions et de leurs figures, on ne pourrait les attribuer à aucun autre peuple qu'aux Arabes; mais, heureusement pour l'histoire de l'art, une de ces inscriptions prouve que l'auteur était chrétien et avait modifié son art en y introduisant certains éléments qui lui plurent, bien qu'ils appartinssent au Mahométisme.

Ces observations nous portent à admettre qu'on pourrait, sous quelque rapport, considérer cette œuvre comme offrant l'aspect et la composition des portes arabes vers les XIe et XIIe siècles, et comme donnant une idée, plus ou moins nette, de celles qu'on exécutait alors dans la Syrie, l'Égypte, l'Espagne, la Sicile, etc. Mais, en supposant qu'on pût les regarder comme tels, ces vantaux nous paraissent encore très-importants à étudier sous un autre point de vue, celui de l'état de l'art islamique. En effet, lorsqu'on les examine et qu'on les compare à ceux des autres peuples, contemporains ou antérieurs, on acquiert cette notion : qu'ils possèdent déjà tout un caractère d'originalité propre aux Arabes, dans lequel ont presque entièrement disparu les traces des emprunts qu'ils firent d'abord aux arts de la civilisation chrétienne; car, leur composition s'écarte beaucoup de celle des vantaux que nous pensons avoir été exécutés

(1) Ce prince était fils du célèbre aventurier normand Robert Guiscard, qui, avec ses frères, s'empara de la Pouille.

(2) MELFIÆ CAMPAN. ROGERIVS FECIT HAS JANVAS ET CANDELABRVM. — On acquiert ainsi la preuve que la ville de Melfie (*Amalfi*) avait à cette époque des ateliers de fonte artistique.

à Constantinople, ou du moins sous son influence, et leur disposition générale ou artistique accuse un système qui les rend complétement étrangers à cette origine. Or, il nous semble qu'un tel résultat ne se peut expliquer que par l'introduction d'idées particulières qui ont dû modifiec considérablement l'art dit byzantin, et que cette transformation, que nous signalons ici comme un fait nouveau, découle, sans doute, de la constitution elle-même de l'art arabe, dont cette œuvre représenterait, de plus ou moins loin, l'état particulier en Sicile, vers le commencement du XIIe siècle. A ces observations diverses, nous croyons devoir ajouter une dernière remarque qui a, selon nous, trop de signification pour pouvoir être passée sous silence : nous voulons parler d'une certaine analogie dans les motifs d'ornements et dans la disposition des encadrements et des espèces de médaillons, analogie qui semble relier ces battants à d'autres dont nous allons parler, mais qni leur sont, quant à la date, de beaucoup postérieurs. Toutefois, peut-on en conclure que ces derniers procèdent directement du système des vantaux exclusivement arabes dont la porte du tombeau de Bohémond offrirait, peut-être, une précieuse réminiscence? C'est ce que le lecteur décidera; nous n'avons eu d'autre but que d'en poser ici l'éventuelle hypothèse. — Telles sont, en quelques mots, les considérations générales que nous voulions présenter, en forme d'introduction historique, à propos de ces battants en bronze (1) dont la composition ainsi que le caractère nous paraissent de nature à pouvoir être considérés, bien que d'origine et d'exécution chrétiennes, comme un exemple du plus ancien mode de clôture métallique adopté par les enfants de l'Islam.

L'étude chronologique et méthodique des différentes espèces de vantaux arabes, mais plus spécialement de ceux en fonte de bronze, qu'on n'avait pu, faute de documents, aborder jusqu'ici, paraît, grâce aux publications récentes ou futures de quelques monuments en ce genre, devoir, enfin, se réaliser dans un laps de temps plus ou moins court, et, déjà, nous pouvons le dire, un certain nombre de ceux-ci, reproduisant des types situés en Syrie, en Espagne et en Sicile, a été livré aux investigations des archéologues, qui peuvent y analyser d'intéressants spécimens de ferronnerie, de fonte et de marqueterie musulmanes. Quoique ces divers exemples n'offrent encore aucun rapprochement bien suivi entre eux, c'est-à-dire que des œuvres isolées ou d'époques assez éloignées les unes des autres, on peut cependant, malgré ces lacunes, prendre, dès à présent, une connaissance, sinon complète au moins générale, de ce que furent les différentes espèces de portes; car, cette suite de compositions, s'étendant du XIIIe au XVIe siècle, constitue, à coup sûr, un commencement d'histoire sur le caractère, les formes et les transformations que subit ce membre de l'architecture arabe; mais, par un insigne malheur pour l'étude que nous avons entreprise, les vantaux en fonte de bronze sont précisément, parmi les monuments publiés, ceux qui prennent leur place à la fin de la série et qui appartiennent conséquemment aux derniers siècles de nos recherches. En attendant donc que des circonstances favorables viennent nous procurer quelques spécimens de dates antérieures, nous nous contenterons d'examiner ici deux œuvres dont l'exécution semble se placer à une époque où l'art, après avoir presque entièrement parcouru sa carrière, en était arrivé à ce point qui précède, de très-près, l'instant de sa décadence.

(1) Nous nous proposons de publier, un jour, des dessins très-exacts de ce monument.

— PORTES DES MOSQUÉES DE QOUS ET D'EL-KHANQEH. —

Ces monuments sont des ouvrages de l'école arabe d'Égypte, et ils peuvent, très-vraisemblablement, donner une idée de sa situation aux XVe et XVIe siècles. Or, le gouvernement de ce pays était, à cette date, passé sous la domination de la deuxième dynastie des Mamelouks, dont l'établissement eut toute une suite de conséquences qui réagirentassez profondément sur l'art et lui imprimèrent même un certain cachet.

Mais, posons, d'ebord, quelques considérations générales sur le genre particulier de la fonte à jour; nous parlcrons, ensuite, de la composition et de la décoretion des vantaux musulmans aux XVe et XVIe siècles; puis, viendront se placer l'histoire ainsi que la description des monuments eux-mêmes.

Les écrivains arabes doivent faire mention, dans leurs ouvrages, des portes qui furent coulées en fonte de bronze pour la décoration des grandes mosquées de l'Islamisme, telles que celles de Damas, de Bagdad, du Kaire, etc.; et je ne serais pas étonné si l'examen ne venait justifier, par l'analyse de leur exécution et de leur caractère, l'opinion que nous avons précédemment émise. — Sans aucun doute, la fonte de ce peuple dut, à son origine, être passablement grossière et barbare, parce qu'alors elle commençait; et j'ajouterai même qu'il y a tout lieu de croire que ses procédés n'étaient autres que ceux des nations auxquelles ces Orientaux avaient emprunté les éléments de leur art. Mais, d'où venait cet art, et à quel peuple pouvait-on en attribuer l'origine? — Il parait fort probable que les Arabes en avaient fait l'emprunt aux Grecs de Constantinople, qui étaient les plus habiles ouvriers de ce temps, ou aux artistes établis dans certaines régions des provinces dépendantes de la grande métropole; et ce qui porterait à admettre cette supposition, c'est que les seuls ventaux connus jusqu'ici, bien que d'une date comparativement fort récente, ainsi qu'on va le voir, présentent encore, malgré le laps de temps qui s'est écoulé depuis l'époque approximative de celles qu'on leur compare et pendant lequel on doit penser quo cet art subit quelque transformation, présentent encore, disons-nous, une grande analogie avec les portes de Bethléem, de Saint-Marc, etc., qui furent incontestablement exécutées à Constantinople ou sous son influence; cette remarque tendrait donc à prouver qu'à part les modifications de l'ornement, la pratique de la fonte des portes resta stationnaire chez les Arabes.

Maintenant, essayons, s'il se peut, de nous rendre compte de l'exécution de ces vantaux. — Pour arriver à produire des monuments tels que ceux de Qous et d'El-Khanqeh, on doit reconnaître que le talent de l'artiste se réduit à bien peu de chose, surtout lorsqu'on les compare aux portes que nous ont léguées l'Antiquité, le Moyen Age et surtout la Renaissance (1); mais, il faut probablement attribuer ce résultat aux dures prescriptions du Koran, qui défendaient aux Arabes toute reproduction animale, prescriptions qui les empêchèrent de devenir, par l'étude de la nature, de véritables artistes, et qui les contraignirent à se renfermer,

(1) Sans aucun doute, il a y loin, bien loin de ces vantaux arabes, de destination religieuse, à ceux qu'on exécutait alors, dans le nord de l'Europe, pour la décoration des édifices sacrés; et lorsqu'on les rapproche, par la pensée, des œuvres d'André de Pise, de Ghiberti et de tant d'autres artistes qui illustrèrent leurs noms par des travaux si remarquables, on comprend aisément combien la civilisation chrétienne est supérieure à l'Islamisme et combien elle renferme, dans son essence, d'éléments capables de susciter les plus belles conceptions et de développer l'intelligence des plus grands génies.

comme travaux d'art et d'embellissement, dans un système particulier d'ornementation, où ils arrivèrent, cependant, à produire parfois des effets remarquables. Restreints donc à leur peu d'importance décorative, ces vantaux n'exigeaient guère, pour leur coulée, de bien grandes préparations; car, de même que pour ceux de Bethléem, qui sont aussi en fonte à jour, il ne s'agissait que d'établir un moule fort simple et sans complications dans les pleins et les vides; puisqu'à l'exception des dessins, qui devaient s'obtenir par des réserves dans la matière, leur surface ne comportait aucun travail de sculpture en haut-relief. La fonte en était donc plate et sans saillie; mais, on doit ajouter que, plus riches, sous un certain point de vue, que les vantaux de la basilique de la Nativité, ils en différaient par un mode particulier de décoration : on les avait ornés de travaux de gravure ou d'intaille, qui complétaient l'œuvre indiquée seulement par les réserves de la coulée. — Telles paraissent avoir été les combinaisons de l'artiste dans la préparation du moule des vantaux en fonte à jour, ou dans la disposition de celui des feuilles de fonte qu'on appliquait sur le bois. Néanmoins, on ne doit pas perdre de vue que cette opération était encore précédée d'un autre travail préliminaire, je veux parler de la composition artistique de la porte, c'est-à-dire du dessin qui comprenait à la fois sa disposition architectonique et la nature ou le choix des ornements; car, pour ménager les creux, il fallait un modèle, un carton, qui pût servir de guide à l'établissement d'un bon moule, opération indispensable afin d'obtenir, lors de la coulée, le meilleur résultat possible.

A ces deux questions capitales, l'établissement du moule et l'opération de la coulée, s'en rattache encore une troisième, qui ne nous semble pas moins importante : celle de l'élément décoratif. — Déjà, nous avons rappelé que les reproductions animales ayant été interdites aux Arabes, ceux-ci durent, pour y suppléer, avoir recours à un autre système d'ornementation qu'ils trouvèrent dans la combinaison des végétaux et des formes géométriques, système qu'on nomme à tort l'*arabesque*. Or, cet élément subit, comme tous ceux de l'art, une série de phases ou de transformations qui en caractérisent si nettement les époques diverses qu'en Orient, de même que dans le nord de l'Europe, l'étude ou l'examen d'un détail décoratif peut servir de base à l'appréciation chronologique de toute œuvre d'art. — Partant de ce système, le caractère particulier des vantaux de Qous et d'El-Khanqeh nous porte à croire que leur exécution ne saurait remonter au delà des XVe et XVIe siècles; et cette opinion résulte de l'examen comparatif du style des éléments qui composent leur décoration. En effet, il est évident, pour qui les analyse, que l'art arabe n'y offre plus ces formes sévères et gracieuses, telles qu'on les voit dans certains monuments exécutés en Égypte, en Syrie, en Espagne, etc., pendant le cours des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, et il paraît incontestable qu'après avoir subi maintes altérations étrangères, il en était arrivé à ne plus savoir produire que des œuvres où se manifestent déjà les traces d'une dégénérescence, rendue plus sensible encore par sa comparaison avec les travaux antérieurs. Ainsi, quoique les ornements des vantaux de Qous et d'El-Khanqeh présentent encore, dans leur ensemble, certaines combinaisons plus ou moins heureuses, on ne saurait méconnaître qu'ils n'aient perdu, sous le rapport du caractère, la valeur de ceux, par exemple, du mimbar de cette même mosquée de Qous et d'autres monuments, où le style des enroulements lutte de grâce avec ce que l'art arabe a produit de plus parfait. Les éléments y ont perdu leur naturel; les dispositions sont

agencées avec moins de goût et de bonheur; une certaine maladresse semble avoir mis le tout en œuvre; et, enfin, par une de ces conséquences, qui résultent de la situation et de la pratique de l'art, leur ensemble n'offre plus l'importance qui rehaussait les ouvrages créés aux plus beaux temps de l'Islamisme. De telles transformations aveient, comme on le pense bien, leurs causes; et, ces causes, il faut les attribuer aux événements politiques dont l'accomplissement eut, on ne peut se le dissimuler, une grende influence sur la marche de l'art en ce pays.

Puisque nous en sommes à traiter de la partie qui est relative à la décoration des vantaux, nous eborderons incidemment une question qui semble s'y rattacher d'une manière plus ou moins directe. Il s'agit de l'introduction d'un élément qui, en augmentant leur éclet, faisait parfois, autant qu'on peut le supposer, partie intégrante de l'œuvre, et semblait, pour ainsi dire, destinée à compléter, dans la pensée de l'artiste, l'ensemble de son programme décoratif. Cet élément consistait dans l'application d'une espèce d'incrustation métallique, en or ou en argent, dont le but n'était autre que de suppléer à l'absence de tout ornement plastique, et d'enlever, par la variété des tons et le jeu des dessins, l'espèce de monotonie résultant de cette fonte presque plate. Il nous sereit sans doute fort difficile de signaler, en ce moment, quelques exemples de vantaux einsi décorés; mais, la présence de certeins dessins en creux (1), qu'on remarque sur ceux de Qous et d'El-Khanqeh, deviendrait, selon nous, comme une sorte d'indice tendant à faire croire que ce genre de décoration a fort bien pu être usité par les Arabes; car, on ne sait comment expliquer la destination de ces travaux complémenteires, à moins qu'ils n'aient été faits pour rester vides, ce qui nous semblerait étrange de la part d'un peuple qui aimait autent le faste et le luxe. Mais, il faut l'avouer, ce n'est qu'une induction de notre part. Rien, au reste, ne saurait étonner dans l'application d'un tel système d'incrustation, puisqu'il fut employé à une époque bien antérieure à la constitution de l'art arebe, ainsi que le prouvent, d'ailleurs, les vantaux détruits de la basilique de Saint-Peul, hors les murs de Rome, dont l'exécution avait eu lieu, à Constantinople pendent le cours du IXe siècle (2).

Après avoir successivement essayé de nous rendre compte de la nature, de l'ornementation et du travail de ces vantaux en fonte de bronze, il est un dernier sujet qui se présente encore à notre esprit comme venant compléter la série des recherches ou des questions qui se rapportent à l'étude que nous avons abordée : je veux parler du chapitre qui concerne l'artiste. — Quelques documents, joints à des observations nous porteraient à admettre qu'en Orient, mais surtout chez les Arabes, il exista, de même que chez presque tous les peuples de l'antiquité ou du moyen âge, des centres particuliers d'action où des artistes, agissant sous l'influence d'une pensée commune et plus féconde, donnèrent naissance à des œuvres

(1) En voyant ces espèces de dessins en creux, on se demande comment ils ont pu être exécutés. Doit-on supposer qu'on les ménagea lors de la coulée, ou, ce qui paraît beaucoup plus vraisemblable, qu'on les gravait après cette opération? Nous inclinerions assez vers ce dernier point, qui nous offrirait l'occasion de signaler une nouvelle particularité de l'art : celle de l'emploi de la *gravure monumentale* par les Arabes.

(2) Nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet qui sera traité plus longuement au chapitre des VANTAUX EN FONTE DE BRONZE, ORNÉS D'INCRUSTATIONS MÉTALLIQUES.

d'un mérite évidemment supérieur à celles qu'on exécutait dans les autres régions du pays; et l'histoire mentionne, sur ce point, quelques villes d'où sortirent à telles époques, pour se répandre dans le monde, certains ouvrages dont le caractère et la valeur confirmeraient presque l'hypothèse des écoles régionnaires. Ainsi, et pour ne point sortir du sujet de cette notice, l'on ne saurait contester que Damas, le Kaire, Jérusalem, Cordoue, etc., n'aient été, aux grands siècles de l'Islamisme, des points où les Orientaux créèrent leurs plus remarquables monuments. Nous n'entrerons ici dans de plus longs détails sur ce sujet; l'occasion se présentera tout naturellement, en plusieurs endroits de ce livre, de désigner les noms de ces localités, de même que ceux des artistes qui les illustrèrent. Il nous suffit, pour l'instant, de signaler les villes du Kaire et de Qous, comme ayant été, en Égypte, deux de ces foyers d'où sortit toute une multitude de productions dont le style jouit d'une réputation assez justement méritée. L'importance politique qu'acquirent successivement ces cités musulmanes explique d'ailleurs la cause d'un fait qui se continua pendant de longs siècles.

Parmi les œuvres créées aux différentes phases de l'art arabe, nous avons dit qu'il faut placer d'abord les monuments du culte dont la religieuse piété des Khalifes et des Émirs se fit presque toujours un devoir d'ordonner l'exécution; et que, dans ce nombre, la première place appartient, de droit, aux mosquées. Mais, nous avons ajouté que celles-ci se composaient de deux parties essentiellement distinctes et souvent inséparables : la bâtisse propre et sa décoration. Or, c'est plus particulièrement à cette dernière division que se rattachent les vantaux servant de clôtures extérieures ou intérieures. — Entrons donc dans quelques détails au sujet de ceux que nous avons publiés; ce sont de rares et précieux spécimens, l'un de grande et l'autre de petite porte, également composés de deux battants.

Vantaux de la grande mosquée d'El-Khanqeh, près du Kaire. — Comme la plupart des plus importantes mosquées musulmanes, celle-ci renfermait un groupe de constructions assez diverses, c'est-à-dire, la *mosquée* proprement dite, une *école*, un *caravansérail* et un *abreuvoir*. — Deux portes principales, toutes les deux ornées de travaux en fonte de bronze, lui servaient à la fois d'entrée et de sortie; mais, celle de l'Occident, bien que donnant accès à la mosquée, conduisait plus particulièrement à l'école et au caravansérail, actuellement en ruines. Dans ces derniers temps, lors de la construction d'une mosquée au village militaire de Djihâd-Abâd, le gouverneur fit enlever les vantaux de cette dernière porte pour en orner son édifice; toutefois, plusieurs circonstances empêchèrent de les employer et ils restèrent abandonnés dans une cour du mohendes, chargé de diriger les travaux, où ils se trouvent, peut-être, encore. Ce sont précisément ceux que nous avons fait reproduire. — La juxta-position de ces battants présente, sous le rapport du dessin, une composition dont le motif devint, dans les derniers siècles du Moyen Âge, un sujet assez généralement usité dans l'ornementation arabe, mais qui semble avoir été particulièrement propre, à la décoration des portes. Cette composition est formée de plusieurs parties principales qu'on introduisait également ou dans certains tissus, tels que tapis, etc., ou dans une œuvre quelconque de sculpture ou de fonte. Elle se compose d'une espèce d'encadrement rectangulaire dont les angles intérieurs sont garnis d'ornements destinés à entourer un médaillon central. — Telles

étaient, en effet, les feuilles de fonte qui constituaient la décoration de ces vantaux. Des clous et des boulons, en fer plus ou moins travaillé, fixaient ensuite toutes ces pièces sur la paroi extérieure des battants. Mais, là, ne se bornait point la richesse de cette porte : un fond de peinture, de couleur verte, enrichi de filets rouges, avait encore été, très-vraisemblablement, appliqué au bois pour faire ressortir l'aspect métallique du bronze, auquel se combinaient deux inscriptions, actuellement perdues, mais dont on devine assez aisément la place; celles-ci se voyaient dans les espèces de cartouches ou de cadres horizontaux qu'on avait disposés aux parties inférieure et supérieure de l'ensemble.

Cette description établie, voyons ce qu'une telle œuvre pourrait renfermer de notions à recueillir relativement à l'art. — Considérés d'abord au point de vue de la fonte, on doit reconnaître que, quoique d'une nature beaucoup plus délicate et plus ornée que les portes du Christianisme au commencement du Moyen Age, ces vantaux accusent, comme principe et comme procédés, une exécution très-simple et fort analogue à celles-ci, et ce fait ressort avec plus d'évidence lorsqu'on les compare aux battants de Bethléem qui en donnent une idée assez juste. Aussi, pouvons-nous en conclure que la préparation du moule et l'opération de leur coulée n'exigeaient guère de bien grandes complications; car, il suffisait, pour obtenir de telles œuvres, de produire des plaques ou des feuilles presque entièrement planes et sans assemblage ni moulures. Or, cette constitution élémentaire, qu'elle conserva longtemps, dénote, par les motifs que nous avons déduits, l'espèce d'état stationnaire dans lequel demeura la fonte chez les Arabes, mais surtout son analogie avec l'art néo-grec d'une certaine époque; état ou caractère qu'on retrouve dans d'autres productions, également sorties des ateliers islamiques, telles que vases, ustensiles, monnaies, etc., dont les reliefs sont à peu près dépourvus de modelé et presque exclusivement exécutés, comme les portes de Bethléem et de Qous, à l'aide de profils plus ou moins angulaires (1). — Si, de l'examen de la fonte, nous passons à l'analyse du caractère des ornements, on remarque qu'il indique une date assez avancée de l'art et celui d'une époque où le style de la décoration avait, par suite d'événements politiques, perdu cette grâce et cette justesse qui étonnent par les combinaisons de leurs enroulements. En effet, l'ornementation des vantaux d'El-Khanqeh accuse, à première vue, de graves imperfections de dessin que trahit encore certains emmanchements qui ne se comprennent plus, et tout prouve qu'à ces formes si capricieusement enlacées des beaux jours de la décoration mahométane, a succédé un style étrange et bâtard qui produit un jeu de lignes d'un effet beaucoup moins gracieux; enfin, l'on y découvre le travail pénible d'un artiste dont le goût, perverti par les idées de son siècle, a donné naissance à une œuvre où se retrouvent assez naturellement tous les défauts de l'état de l'art à son époque.

(1) Vers la même période du Moyen Age, les artistes de l'Europe chrétienne exécutaient, par un rapprochement assez curieux, toute une série d'œuvres en *fer découpé*, telles que pentures, plaques de heurtoirs de portes, entrées de serrures, etc., dont le travail offrait, sous quelque rapport, une certaine analogie avec ces vantaux ou ces feuilles de fonte; nous citerons, entre autres, quelques plaques de heurtoirs qui produisaient, comme applications en métal à jour sur le bois, un effet à peu près identique.

Cette courte appréciation doit donc faire comprendre que d'autres raisons, d'autres motifs ont dû nous déterminer dans la publication de ces vantaux. Il nous a paru que leur étude serait de nature à éclaircir quelques points de la technique des Arabes, particulièrement en ce qui concerne les battants de portes en fonte de bronze; qu'elle pourrait nous renseigner, peut-être, sur les procédés de cette industrie artistique; qu'elle nous fournirait de précieuses indications sur le caractère propre à l'ornementation de l'école arabe d'Égypte; enfin, qu'elle nous offrirait l'occasion de signaler une de ces rares particularités qui touchent à la fois à la religion et à l'art de ce peuple. La singularité sur laquelle il s'agit d'appeler l'attention réside dans la présence de figures (1) qu'on voit réparties sur plusieurs endroits de cette composition et qui étaient interdites. Nous appuyons d'autant plus sur cette particularité, dont il est aussi question dans notre notice sur le *Moristan de Grenade*, qu'elle se trouve précisément sur l'une des parties d'un monument du culte où l'on peut supposer que la loi religieuse devait être appliquée dans toute la rigidité de la règle et de la pratique. Mais, peut-on admettre que cette présence soit le fait d'un affaiblissement, d'un relâchement dans les croyances; ou faut-il plutôt la considérer comme une dérogation calculée, comme un trait de hardiesse ou de bravade de la part de l'artiste qui, en combinant son œuvre, aura voulu s'affranchir des termes de la loi? C'est ce que nous n'osons décider. — Quoi qu'il en soit, ces figures représentent des quadrupèdes, des oiseaux et des poissons, parmi lesquels on reconnaît le perroquet, le dauphin ou la baleine, le chien et particulièrement le tapir de l'Inde, animal qui nous porterait à attribuer cette composition à quelque artiste arabe agissant sous l'influence d'idées ou de tissus persans ou indiens, ou à un ouvrier persan ou indien lui-même. Les angles ainsi que le médaillon paraissent avoir été fondus d'après un modèle qui renfermait ces représentations animales (2); mais, l'examen y découvre la participation de plusieurs collaborateurs : ainsi, tandis que l'un des coins et l'une des parties du médaillon (ceux publiés), désignent le travail du compositeur, la nature des autres parties indique que leur exécution a été faite par des praticiens plus religieux et plus fanatiques; car, on voit qu'ils y ont fait disparaître, sous la lime et le burin, toutes les formes animales que le premier avait introduites. A la vérité, cet enlèvement ne s'aperçoit guère dans les angles, à cause de l'éloignement des pièces; mais, il devient sensible et même choquant dans le médaillon parce que, là, tous les éléments sont rapprochés.

Les vantaux de la porte orientale de cette mosquée ont, très-probablement, été conçus par le même artiste, et doivent avoir été coulés dans le même moule; ils offrent la même composition et ne diffèrent des précédents que par le dessin du couronnement et par les

(1) Nous n'omettrons pas de rapporter qu'on voit aussi des figures analogues, de l'ordre des quadrupèdes et des oiseaux, dans les médaillons qui décorent l'un des vantaux de la chapelle sépulcrale de Bohémond, à Canosa. Il paraît au reste, d'après la conservation de quelques fragments de tissus, que c'était alors une habitude d'introduire des représentations animales dans les compositions décoratives.

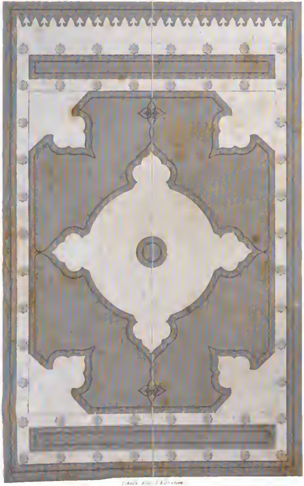
(2) Peut-être, doit-on encore faire une différence entre la figure de l'homme et celle des animaux; — et, cela, parce qu'on remarque assez souvent l'introduction de cette dernière espèce sur d'anciens tissus dont on croit pouvoir attribuer l'exécution aux Arabes ou aux Orientaux.

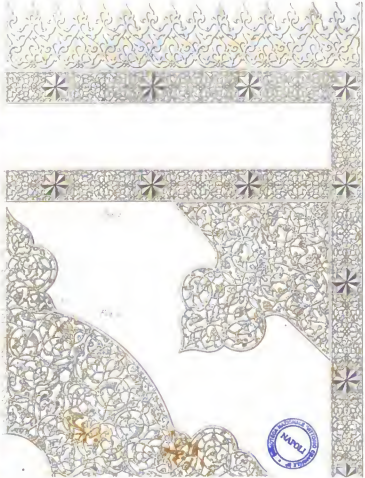
inscriptions qu'on y avait placées. — On vient de voir ce qu'étaient les vantaux qu'on appliquait à la clôture d'une grande porte d'édifice arabe, nous allons examiner brièvement en quoi consistaient ceux qu'on destinait aux petites.

Vantaux du Maksourah de la mosquée de Qous (1). — A proprement parler, cette disposition était presque la même, et leur nature ne variait guère que dans la dimension, le caractère de l'art ou le dessin particulier de l'ornementation. Ainsi, l'on retrouve, sur les vantaux de la mosquée de Qous, tous les éléments d'une donnée générale qui paraît le résultat d'une habitude dont on ne s'est point écartée; car, les mêmes parties constitutives y occupent littéralement les mêmes places qu'aux précédents; et, n'était, d'une part, les inscriptions et, de l'autre, la présence d'une serrure (2), cette analogie serait des plus frappantes. Toutefois, il est un détail, minime en lui-même mais qui peut avoir son importance, sur lequel nous croyons utile d'appeler l'attention du lecteur. J'entends parler de l'aspect général de ces vantaux, qui nous semble encore la conséquence d'une espèce de parti pris. En effet, à l'exception de la différence de couleur de leur fond, qui, à ceux de la mosquée d'El-Khanqeh sont verts, tandis qu'ici le bois, s'il n'e perdu sa coloration primitive, paraît à nu avec son ton naturel, tout, comme système général d'harmonie, est absolument semblable aux autres battants, puisque les pièces de fonte sont aussi fixées à l'aide de clous en fer, de différentes formes et grandeurs, qui se détachent, par le contraste de leur couleur, sur la nuance particulière du bronze. Enfin, peut-être, nous saura-t-on gré de faire remarquer, en terminant, qu'à l'époque où ces portes furent faites (vers le XV[e] siècle), on composait, en Europe, des vantaux ornés de pentures en fer découpé qui, à part le caractère de leur ornementation, offraient une certaine analogie de principe avec ceux-ci, c'est-à-dire l'application du métal (fer découpé ou feuilles de fonte à jour) sur des ais en bois; mais, y a-t-il réellement lieu à tirer quelque conclusion de ce rapprochement ou de cette quasi-similitude? C'est une appréciation que nous abandonnons à de plus érudits.

(1) On trouvera des détails historiques sur cette localité dans la notice que nous consacrons au *Mimbar* de cette mosquée.

(2) Par une heureuse réminiscence, cette serrure nous offre la copie de celles qui étaient en usage dans l'ancienne Égypte, et elle donne à ces vantaux un intérêt qu'augmente encore le style des ornements, exécutés par les artistes de Qous dont la renommée était établie pour les travaux de sculpture, de ciselure, etc.





MOSQUÉE D'EL KHÂN [illegible]



VANTAIL, EN BOIS SCULPTÉ

DE L'UNE DES PORTES DE L'ÉGLISE, A LA VOUTE-CHILHAC

Pour les hommes du moyen âge, ce ne fut point assez d'étendre le décor extérieur de l'église aux parties, en pierre, de la façade ou du portail : soit pensée d'un système d'harmonio, soit intention de l'introduire à tout ce qui tenait à ce lieu incessamment fréquenté pour l'entrée ou la sortie de l'édifice, soit encore imitation de ce qu'on fit à toutes les époques, toujours est-il qu'on l'appliqua jusqu'aux vantaux dont les parois offraient de larges surfaces parfaitement propres à recevoir une ornementation. Sur ce point, le clergé catholique n'eut qu'une partie de l'initiative; car, il y avait été précédé par les anciens, qui, les premiers, en avaient fait usage. Ce n'est pas le lieu d'examiner quelles furent les diverses sortes de vantaux et quels ont été, chez les Égyptiens, les Assyriens, les Grecs, les Étrusques et les Romains, les différents systèmes de décors; nous en parlerons ailleurs. Tout ce que nous tenons à constater, c'est que les chrétiens trouvèrent, à Rome et dans l'Empire, des battants de porte ornés, ce qui leur donna, sans doute, l'idée d'une imitation, et, peut-être aussi, de plusieurs applications. Toutefois, en faisant ces emprunts, ils y apportèrent des changements, et ceux-ci tinrent, on le sait, à plusieurs causes. Lorsqu'il s'agira des vantaux en bronze, fondus à Constantinople, en Italie, etc., j'entrerai dans des détails sur la nature et le système de la décoration de ces œuvres jusqu'aux XI[e] ou XII[e] siècles; ici, nous ne devons parler que des battants exécutés depuis cette époque, et même, parmi ces derniers, il ne doit encore être question que de *ceux en bois*. Or, ceux-ci se présentent à l'archéologue dans deux conditions et sous deux points de vue : ou ils sont de cette matière et garnis de ferrures, ou ils sont exclusivement ornés de travaux sculptés. — Aux portes des églises, un certain nombre de ces battants furent, en raison même du peu d'importance de la construction, simples et très-simples, et, pour ceux-là, il n'y a point d'histoire ou d'examen à faire; mais ils n'en sont pas moins à constater, et ce fut, peut-être, le plus grand nombre. D'autres, après la pose des gonds et de la serrure, presque toujours mis à l'intérieur, ne reçurent qu'un modeste décor de têtes de clous, agencées dans le bois d'une manière plus ou moins symétrique; ceux-là encore durent être nombreux. Mais on comprend que, parfois aussi, le clergé ou quelque donateur tint à ce que la clôture d'un lieu de si grand passage reçût une ornementation en rapport avec l'édifice, ou même plus importante, et cela, parce que l'entrée ou la porte était le point qu'on voyait le plus souvent. Sous l'influence de cette pensée, on ne se contenta plus de la modeste simplicité des vantaux en bois lisse; on voulut un décor plus considérable, et

celui-ci fut alors pris ou exécuté dans le bois lui-même; puis, on en chargea un artiste religieux ou laïc, dont le savoir devait produire une œuvre plus ou moins remarquable. Mais, ainsi que le fait a lieu de nos jours, le sculpteur présentait-il d'abord une esquisse de sa composition, et, comme cela se passe encore, la voyait il plus ou moins modifiée pendant le cours de son travail? Je ne sais [1]. Tout ce que l'on peut dire c'est qu'il ressort, de leur étude, cette constatation : la présence d'irrégularités ou d'imperfections dans le dessin et le rendu, défauts dont on peut attribuer la cause soit à l'état de l'art, soit au manque de goût ou de pratique de la part des artistes romans. — Parvenus à ce point, nous devons faire remarquer que l'ornementation des vantaux en bois semble avoir été de deux espèces et peut-être de trois; mais les éléments manquent pour appuyer la troisième. A en juger par les œuvres qui nous restent, ce décor se divise donc en deux genres particuliers de composition : le premier, exclusivement formé d'ornements pris dans toutes les figures, soit géométriques, végétales, imaginatives, fantastiques ou autres; la seconde reproduisant, selon un ordre quelconque d'idées, des scènes tirées de l'histoire religieuse, profane ou légendaire, mais toujours traduites ou rendues, par la sculpture, en un relief plus ou moins saillant. Le troisième genre consisterait en travaux de découpure, c'est-à-dire en vantaux sculptés ou découpés à claire-voie; cependant, bien que le fait semble plausible, nous devons avouer que nous n'en avons point encore vu d'exemple.

Des deux systèmes que l'on vient d'établir, je ne dirai que quelques mots du premier. — Mise, avons-nous dit, pour accroître la beauté d'un lieu déjà plus ou moins orné, la porte ou le portail, cette décoration fut composée d'ornements, et ceux-ci représentèrent généralement les motifs en usage à la date de leur exécution. C'est, du moins, une conséquence qu'indique l'unité de l'art; aussi, devrait-on les retrouver sur notre vantail de l'église de la Voûte, qui date du XIe siècle. Mais, à notre surprise, il n'en est pas ainsi; car on y constate la présence d'éléments étrangers à l'ornementation occidentale, et dont le caractère, quoique bizarre, n'est cependant pas tellement obscur qu'on ne puisse en découvrir la source ou l'origine. Cette origine est, d'ailleurs, un fait assez notable pour devoir être signalée. Selon nous, elle découle d'événements politiques, événements qui eurent une telle influence sur l'art et les produits d'alors que ceux-ci en reçurent une atteinte plus ou moins forte, mais assez évidente ou manifeste pour frapper l'investigateur. Quelle fut cette influence, quelle cause l'a produite et par quels éléments peut-on reconnaître son action? Trois points qu'il faut traiter ici afin d'éclaircir, s'il se peut, la matière.

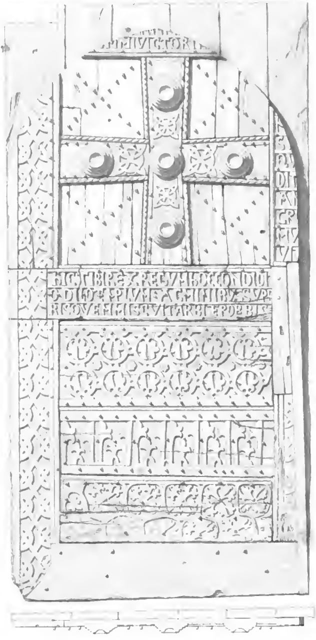
Pour qui connaît l'histoire et cherche à se rendre compte des événements, le fait semble, peut-être, facile à expliquer. Aux XIe et XIIe siècles, les Arabes occupaient l'Égypte, la Palestine, la Syrie, l'Espagne, etc., et étaient à l'apogée de leur civilisation; les croisades, les relations politiques et les transactions du commerce avaient fait refluer, dans le nord de l'Europe, presque tous les produits de leur art et de leur industrie. Des armes, des ustensiles, des vases, des coffrets, des étoffes, etc., s'étaient répandus et avaient été copiés par les manufactures de la Sicile et par celles de l'Espagne, d'où ils vinrent aussi, soit par le retour des croisés, soit par la rentrée de quelque Normand, ou bien encore par la voie du commerce et des échanges, peut-être même par suite de quelque autre événement. Ces divers produits por-

(1) L'irrégularité qu'on remarque dans des œuvres similaires porterait à croire qu'à cette époque l'artiste était complètement libre. Voyez notre clôture en fer dans l'église de Saint-Aventin.

tent en eux l'empreinte ou le caractère d'un art complétement étranger à celui de l'Occident. En effet, l'ornementation arabe, à part même l'introduction de l'élément paléographique, a son cachet spécial et constitue un système de décor qui s'écarte de celui des artistes romans aux XI[e] et XII[e] siècles. Or, qu'arriva-t-il, et que constate-t-on? S'il faut se prononcer d'après ce que l'on voit sur le vantail de l'église de la Voûte, nous devons croire que la vue des objets orientaux, si répandus dès lors, agit, d'une certaine manière, sur l'esprit des compositeurs ornemanistes et qu'elle fit, sur eux, une forte impression; car on remarque, dans la composition décorative de ces vantaux, tout un genre particulier de figures qui ne sont pas romanes, mais bien plutôt arabes, et cette introduction vient, ce nous semble, fournir une preuve de cette puissante influence. Je dis, influence, parce qu'on ne saurait voir la participation ou l'exécution d'un artiste musulman dans un dessin ou une composition s'écartant aussi complétement du système des vantaux arabes. Ceci posé, il nous semble beaucoup plus logique d'admettre, sans toutefois l'affirmer, que l'influence des objets orientaux dut réagir à tel point sur l'esprit du compositeur de ces battants qu'il en empreignit une grande partie de son œuvre (1). Telle est, je pense, l'interprétation que l'on peut donner du système de décor appliqué au vantail de la porte de l'église à la Voûte-Chilhac, et nous pensons qu'on ne saurait l'expliquer autrement. Au reste, la forme des inscriptions démontre une origine occidentale et une exécution chrétienne; mais, faut-il le dire, l'une de ces inscriptions est. pour nous, une cause bien légitime de chagrin; car, en son état actuel et après ses mutilations, elle est incomplète, et cet état, à part la perte des documents historiques, nous fournit un indice qui provoque un plus douloureux regret : c'est que nous ne possédons qu'une partie de l'œuvre. Très-certainement, l'ensemble se composait de deux vantaux, dont chaque partie était ornée d'une moitié d'inscription, disposée verticalement. Cette inscription était considérable, et, comme on le voit, elle s'étendait de manière à couvrir une assez grande surface. Deux autres inscriptions, placées horizontalement, ornent encore ce vantail. Celle qui se trouve au-dessous de la croix pâtée est complète et elle se rapporte à la première église de la Voûte, qui fut fondée, au XI[e] siècle, par Odilon de Mercœur. Quelques légères traces de peinture rouge ou bleue indiquent qu'autrefois ces vantaux furent colorés (2).

(1) On a déjà cité quelques exemples de cette influence arabe, et nous pourrions en accroître le nombre; mais cette énumération trouvera beaucoup mieux sa place dans une autre notice. Nous nous bornerons donc à signaler, sur la matière, l'excellent mémoire de l'un de nos doctes amis, M. Adrien de Longpérier. On le trouvera dans la *Revue Archéologique*.

(2) Ceux de nos lecteurs qui voudraient approfondir l'étude de l'église de la Voûte et de ses curieux vantaux, devront prendre connaissance d'un très-important mémoire qu'a publié le M. Aymard sur ce sujet. Il se trouve dans les *Annales de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Commerce du Puy*; tome XIV, pages 191 à 213.



VANTAIL EN BOIS SCULPTÉ A L'ÉGLISE [illegible]

France

VANTAUX EN BOIS SCULPTÉ

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-GÉRÉON, A COLOGNE

Au XVe siècle, la décoration des vantaux en bois était de deux espèces. Elle se composait de motifs architecturaux ou de compositions à personnages exécutés en bas-reliefs; mais, ces divers modes exigeaient vraisemblablement deux classes différentes d'artistes. Les uns devaient être ce qu'on nomme des *huchiers;* les autres, des *tailleurs d'images*. Nous n'apprendrons rien en rappelant que, dès cette époque, les sculpteurs en bois étaient déjà fort habiles, et certaines stalles, telles clôtures et même des battants, couverts de nombreuses figures, attestent, par leur mérite ou par leur valeur, un grand talent d'exécution. Au reste, cet art de la sculpture en bois nous a laissé, dans les riches retables et dans les autres meubles ecclésiastiques ou civils du XVe siècle, une juste mesure de ce qu'il savait faire comme figures en bas-relief ou en ronde bosse, mais de petite proportion.

Cependant, les sculpteurs ne se bornaient pas à ce seul genre de travail : ils exécutaient aussi la figure de dimension plus considérable. On en pourrait citer de nombreux exemples; mais, je dois en parler ailleurs, et il nous suffit de dire ici que maintes œuvres, décorant encore plusieurs monuments de la France, de l'Espagne, etc., peuvent en donner une haute idée.

Or, ce talent avec lequel on sculptait les grandes et les petites figures, engagea, peut-être, les artistes ou le clergé à appliquer les premières aux vantaux des portes, où, d'habitude, on ne plaçait que des petites compositions en bas-reliefs, toujours encadrées dans des compartiments ou des médaillons. Et qu'on n'aille pas croire à un caprice isolé, fort rare et peu commun, de la part des artistes ou de l'Église! ce nouveau système de décoration des vantaux semble avoir été en usage à plusieurs époques et sur différents points; mais, comme on le pense, chacun de ces pays et chacune de ces époques durent imprimer aux œuvres le style et le caractère qui lui étaient particulièrement propres, et c'est en effet ce que l'on observe dans nos vantaux de Saint-Géréon. Ici, l'art accuse, sans conteste, son terrain et son école. Il n'est pas besoin de savoir que le monument appartienne à l'Allemagne pour reconnaître qu'il est de style allemand, style qui eut, comme tous les autres, son caractère et ses procédés ou sa manière de faire; aussi, lorsqu'on en étudie l'exécution, est-il impossible d'y méconnaître une œuvre de cette école où se retrouvent ses qualités et ses défauts, je veux dire : dans laquelle on remarque des beautés de premier ordre à côté de parties faibles et outrées, telles que ces plis droits et cassés des draperies, etc., toutes particularités qui la distinguent et la caracté-

risent à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Nous en avons assez dit, provisoirement, sur le style de cette école, et j'attendrai la publication d'autres planches pour aborder un grand travail d'ensemble sur la sculpture allemande au XVe siècle; il suffit donc de nous restreindre maintenant à quelques ligues de description relatives à nos vautaux de Cologne.

Une des choses qui frappent le plus lorsque l'on considère ces battants, c'est sans contredit le mode particulier de la sculpture. L'artiste a choisi, parmi les systèmes, celui du relief assez méplat, et ce choix fut, sans aucun doute, le résultat de la réflexion. La saillie des figures en demi-ronde bosse eût gêné la circulation ou le passage, et le poids de la matière eût aussi donné trop de lourdeur au mouvement des vantaux, ce qui aurait produit un double inconvénient. La raison vint donc encore en aide pour jeter la lumière, et elle donna un utile conseil dont on sut profiter. Mais, à cette seule remarque ne se bornent point les observations et une autre particularité frappe encore nos yeux. Avons-nous besoin de dire que l'adoption de ce mode particulier de sculpture est, en lui-même, un fait assez insolite pour le rendu des figures de grande proportion; car, la ronde bosse et la demi-ronde bosse s'employaient plus généralement dans ce cas, où le travail méplat est insuffisant et ne produit presque aucun effet.

Disons, en terminant, que ces vantaux et leurs sculptures ont, fort vraisemblablement, été peints à l'origine, afin de s'harmoniser, par l'addition des couleurs, à la décoration polychrome de tout l'édifice.



VANTAUX A FERRURES,

DES ÉGLISES DE WILLINCALE, DU PUY, ETC.

Les monuments nous apprennent qu'aux XIe et XIIe siècles, les portes des églises et, probablement aussi, celles des grandes constructions civiles étaient closes de vantaux dont la nature se présente sous quatre aspects différents : — *en bois plus ou moins sculpté,* — *en bois couvert de ferrures,* — *en fer disposé à jour, et enfin,* — *en bronze fondu.*

En considérant cette variété d'espèces, l'esprit se demande si leur origine appartient exclusivement au moyen âge, ou si les chrétiens n'en auraient pas fait tout ou partie de l'emprunt à la civilisation païenne. Sur ce point, l'histoire et les œuvres nous répondent que l'antiquité se servit de battants en bronze et en bois; mais, par des raisons que j'exposerai, on acquerra la certitude que les vantaux en fer de même que ceux revêtus de ferrures doivent avoir pris naissance depuis l'établissement du christianisme.

L'étude des vantaux est encore une de ces matières que la perte des monuments a rendue fort obscure, et dont l'élucidation exigerait de nombreuses recherches. D'une nature assez fragile ou tentant la cupidité des hommes, presque tous les anciens vantaux ont disparu; il n'en reste que quelques spécimens, et fort malheureusement, leur constitution ne se rattache qu'à une même catégorie, à l'espèce en fonte de bronze. J'ignore quel degré de croyance on peut accorder aux exemples représentés dans les peintures, les mosaïques et les sculptures; car, les artistes, en donnant carrière à leur imagination, firent souvent de la fantaisie et introduisirent même certains objets dont ils ne connaissaient ni le principe ni les lois. Cette remarque s'applique surtout aux peintures et aux sculptures décoratives de l'époque romaine, puisqu'on y découvre des anomalies capables de provoquer bien des incertitudes. C'est, du reste, un terrain que j'abandonne pour examiner quelle fut la clôture des temples ou celle des basiliques chrétiennes. Aux premiers, les battants étaient en fonte de bronze ou en bois recouvert de travaux en or, en ivoire, etc. Les œuvres de l'art indiquent la présence de rideaux à la porte des basiliques. Ces voiles n'y étaient probablement suspendus que pendant le jour; le soir venu, on fermait le lieu saint d'une manière plus complète, c'est-à-dire avec de solides vantaux. En quoi étaient-ils? Selon les historiens, en argent, en bronze et en bois; mais, plus tard seulement, apparaissent les ferrures. On voit donc qu'à son origine, l'art chrétien fit encore, pour la clôture de l'édifice, de larges emprunts au polythéisme. Cette imitation n'avait rien, du reste, qui pût la faire rejeter; son adoption était même une des conséquences de l'époque. En ce temps, tout, à part la religion et ce qui s'y rapportait, tenait à la civilisation romaine. C'est-

à-dire qu'une grande partie des faits et des choses n'en était qu'une continuation plus ou moins complète. Je parle des objets que leur nature permettait à des religions contraires de pouvoir adopter, et, parmi ceux-ci, je range certains éléments d'architecture dont l'un et l'autre culte pouvaient faire également usage par le seul changement des symboles. Telle fut, je pense, la cause d'application du système romain aux vantaux des basiliques. On continua à employer les mêmes matières; la décoration seule changea, et cé, parce que son principe découlait de nouveaux dogmes, et parce qu'il répondait aussi à un autre ordre d'idées. Dès l'époque des basiliques latines, les portes étaient donc pourvues de clôtures; je dis plus : c'est qu'à en juger par le récit des historiens ou par l'état des arts en Italie, elles durent être assez richement ornées. Tout porte à croire, en effet, que l'Église donna dès lors un certain luxe à l'entrée de l'édifice. Ainsi, l'on peut croire qu'elle voulut la mettre en harmonie avec les peintures et les mosaïques de la façade, et la rendre telle que sa décoration fît présager, dès l'abord, toute la magnificence de l'intérieur.

A toutes les époques, la fermeture du temple ou de l'église préoccupa vivement les architectes, et fut, de leur part, un grave sujet de méditation. Deux conditions étaient à remplir dans leur établissement : — assurer l'inviolabilité de l'édifice, et — faire, de la clôture, une plus ou moins belle œuvre, selon les circonstances; c'est, pour le second cas surtout, ce qui résulte de l'examen des textes ou de l'exploration des produits de l'art. Du reste, à défaut des descriptions laissées par les auteurs, les monuments viendraient nous donner, eux-mêmes, des preuves de leur magnificence. Une telle constatation démontre que cette partie reçut souvent une grande richesse et qu'elle dut, parfois même, son importance à la main ou au génie de quelque célèbre artiste. Or, ce fait n'a rien qui surprenne, puisque les hommes consacrèrent leurs plus beaux ouvrages à la decoration des édifices religieux.

De tous les vantaux, si bien décrits dans l'histoire ou qui furent faits chez les anciens, il ne nous est parvenu que de rares exemples; mais, par un bonheur insigne, le moyen âge nous en a laissé un assez grand nombre dont quelques-uns sont, aujourd'hui encore, un intéressant sujet d'étude et l'égal objet de notre admiration. — Plusieurs notices ayant été destinées aux vantaux fermant les basiliques latines ou grecques, nous passons, sans nous arrêter, à l'examen de ceux qui les suivent dans l'ordre historique, c'est-à-dire aux monuments des XIe et XIIe siècles.

L'élan enthousiaste qui s'empara des peuples après la fatale échéance de l'an 1000, eut, comme on sait, pour résultat de se traduire en actions de grâces par l'érection de nombreuses églises. La construction de ces édifices fut, pour la science, une naturelle occasion de se remettre à la pratique de l'art, et, dans cette circonstance, la pensée des populations lui vint fort utilement en aide; souvent aussi, l'on voulut y adapter les ressources du décor; mais, nous savons ce qu'elles étaient devenues! Qu'on se rappelle l'état misérable de la société pendant le Xe siècle, et l'on comprendra jusqu'où les arts avaient pu descendre. Tout ce qui avait une certaine valeur se trouvait dans les monastères. C'était exclusivement là qu'à l'ombre du cloître et dans le silence de la méditation, vivaient les seuls hommes qui s'occupassent d'études; aussi, fut-ce en ces lieux qu'on dut chercher des artistes. Toutefois, la science de ces pauvres moines ne répondit pas d'abord aux exigences du moment. Adonnés à la sainte pratique de la règle, leur esprit s'était peu occupé des préceptes de la construction; ils ne furent donc point à la hauteur des circonstances; mais, prier ou bâtir fut considéré, par eux, comme une même manière d'honorer la Divinité; ils se mirent à l'œuvre, et bientôt on les vit se consacrer à l'édification de

ces bâtiments. La chrétienté ressembla, dès lors, à un vaste chantier dont ils dirigeaient les travaux ; des monuments surgirent de toutes parts; et si, dans ces entreprises, le résultat ne répondit pas toujours à leurs intentions, du moins peut-on affirmer qu'ils avaient tout fait pour réussir. Bien des fautes que nous signalerons ailleurs, accusèrent, dès le début, une inhabileté qui prenait sa source dans leur inexpérience. Ces mécomptes ne furent point perdus : ils les mirent à profit et les regardèrent comme autant d'enseignements qui les portaient à entrer dans une voie nouvelle. Le mal venait de leur peu de savoir, ils entreprirent des études plus sérieuses; enfin, grâce au temps et aux connaissances, ils firent des progrès tels que leurs œuvres acquirent, un jour, cette valeur que nous ne savons plus atteindre. Presque tout l'art de l'époque, je veux dire : la conception et la pensée dirigeante, émanait alors des monastères, où l'on dut exécuter certains travaux ; en effet, si, pour la grosse bâtisse, les mains de la plèbe purent suffire, d'autres œuvres, celles de la décoration par exemple, réclamaient un talent et des notions qui leur manquaient encore. C'est même le motif qui nous porte à croire que la majeure partie des ouvrages de peinture, de sculpture, d'orfévrerie, de fonte, de ferronnerie, etc., furent créés ou conçus par les moines avant d'être exécutés par les laïques. Le livre, si curieux, de Théophile nous donne une idée des procédés qui avaient cours dans les ateliers monastiques vers la fin du XIIe siècle.

L'achèvement des édifices appela la pose des clôtures; c'était une des nécessités du lieu. On dut le garantir contre les déprédations. Assez souvent, ces clôtures étaient fort simples, et cela se comprend lorsqu'elles fermaient des constructions d'un ordre secondaire; mais, il n'en fut pas de même des vantaux appliqués à certaines églises cathédrales, abbatiales, etc.; dans ces monuments, le décor était considérable ; il s'étendait même jusqu'aux plus petites parties. Pour compléter sans doute une pensée qui s'adaptait si bien à l'œuvre, on résolut, parfois, de les mettre en harmonie avec les sculptures de la porte ou de la façade, et, dès lors, ces vantaux acquirent une importance qu'il est de notre devoir de faire connaître. — Plusieurs matières servirent à leur constitution : ce furent surtout le bois, le bronze et le fer; mais, leur choix semble avoir dépendu du temps, des lieux ou du savoir des artistes.

Comme chacune de ces matières donna naissance à une espèce différente de vantaux, et comme chaque espèce répond, par sa nature, à une branche particulière de l'art, nous leur avons consacré des notices spéciales, nous bornant à ne traiter ici que d'une seule espèce, de celle qu'on décora de ferrures et dont l'usage paraît avoir été fort répandu dans le nord de l'Europe.

Les vantaux des XIe et XIIe siècles sont, je crois, les plus anciens monuments où le fer se voit employé dans les œuvres de l'architecture, et cette apparition nous met, pour la première fois, en présence des travaux de la ferronnerie. Or, dans le but de jeter quelque jour sur cette matière, j'ai pensé qu'il serait utile de traiter de quelques questions dont la teneur se rattache à l'objet de cette notice; je parlerai d'abord du métal. En raison même du rôle important que joue le fer dans les civilisations modernes, et eu égard aux nombreux usages auxquels il fut soumis par les peuples, nous essayerons de grouper les principaux faits relatifs à sa découverte, à sa préparation et à son emploi depuis les temps les plus reculés jusqu'au XIe siècle; tableau rapide, mais qui renfermera du moins toutes les notions acquises à la science. Cette esquisse deviendra, pour notre étude, un puissant moyen d'élucidation ; car, elle servira d'introduction toute naturelle, et fournira des renseignements précieux sur les causes qui ont entravé l'application de ce métal pendant le moyen âge.

Prouvons maintenant ce que je viens de dire, en rapportant ce qui a trait à son histoire : « On ne peut douter, dit un auteur (1), qu'avant le déluge, il n'y eût quantité d'arts connus et pratiqués. Moïse nous apprend que Tubal possédait l'art de travailler les métaux » (2). — Leur découverte, continue cet écrivain (3), est probablement due au hasard; mais, c'est aux besoins et à l'industrie des peuples qui se sont adonnés à l'agriculture que nous devons la métallurgie, c'est-à-dire l'art de traiter les métaux et celui de les faire servir à tous les usages auxquels ils sont propres. Sans cette connaissance, dont les différentes branches sont d'un intérêt si majeur, l'agriculture n'aurait fait aucun progrès, et on ne l'eût jamais portée au point où nous avons vu qu'elle l'a été, dès les premiers temps, chez certains peuples. On doit en dire autant de presque tous les arts mécaniques qui n'ont commencé à acquérir une sorte de perfection que depuis l'usage des métaux. — Il est difficile de pouvoir déterminer comment, où, quand et par qui s'est faite cette découverte. Il n'est pas plus aisé d'expliquer de quelle manière l'homme a trouvé l'art de les préparer et d'en tirer les secours qui lui sont nécessaires. Les peuples de la haute antiquité ont regardé l'invention de la métallurgie comme quelque chose de si merveilleux et de si extraordinaire qu'ils ont cru en être redevables aux intelligences célestes (4). Mais, sans nous arrêter à une origine aussi illustre, disons qu'il est présumable que les métaux ont dû être connus d'abord par des peuples cultivateurs qui auront été forcés, par la nécessité, de chercher à fabriquer les outils dont ils avaient besoin. Les Égyptiens, un peu moins enthousiastes, faisaient honneur de cette découverte à leurs premiers souverains (5); les Phéniciens, à leurs anciens héros (6). Ces traditions sont pleinement confirmées par l'autorité des livres saints. Dès le temps d'Abraham, les métaux étaient communs en Égypte et dans plusieurs contrées de l'Asie (7). Les connaissances mêmes qu'on avait alors en métallurgie devaient être assez étendues, et il n'est pas étonnant que cet art ait fait, de bonne heure, d'assez grands progrès dans ces deux pays. Ces contrées sont les premières où les hommes se soient fixés et où ils se soient formés en monarchies puissantes. Je crois cependant qu'on ne sut travailler qu'un certain nombre de métaux, tels que l'or, l'argent et le cuivre. Le fer, ce métal si nécessaire et si commun aujourd'hui, a été longtemps inconnu ou fort peu en usage chez les anciens peuples. Voyons quelle peut avoir été la marche de l'esprit humain dans la métallurgie. Rassemblons le peu de lumières que l'antiquité nous a transmises sur l'histoire d'une découverte aussi importante, et comparons ce qui a pu se passer dans les premiers siècles avec les faits que nous avons encore sous les yeux. — Quels que soient les premiers inventeurs de la métallurgie, la découverte des métaux ne leur aura pas coûté de grandes recherches. Il n'a pas été nécessaire qu'ils fouillassent dans les entrailles de la terre pour acquérir une connaissance qui a dû se présenter d'elle-même. Divers événements, dont on pourrait citer bien des exemples, auront mis les métaux entre les mains des premiers hommes. Rien cependant ne doit avoir plus contribué à cette découverte que les ravages et les bouleversements occasionnés par les grandes pluies et les inondations....

(1) Goguet, De l'origine des Lois, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens peuples; Tome I, p. 88.

(2) *Genèse*, chapitre IV, verset 22.

(3) Goguet, ouvrage cité, Tome I, page 158 et suivantes.

(4) Syncelli (Georg.), *Chronographia*, Parisiis, 1688, in-folio (page 14).

(5) Agatarchid. apud Phot. cap. II, p. 1341. — Diodore, liv. V, p. 19. — Liv. III, p. 181. — Palaeph. in *Chronic. Paschal.*, p. 15.

(6) Sanchoniaton, apud Eusebum; p. 35. B.

(7) *Genèse*, chap. XIII, vers. 2. — Chap. XXIII, vers. 15. — Chap. XXIV, vers. 22 et 53.

Les torrents, en descendant des montagnes, déposent souvent, sur le sable, une grande quantité d'or. Au royaume d'Achen, il n'est pas besoin de creuser la terre pour trouver ce métal; on le ramasse sur le penchant des montagnes et dans les ravines où les eaux l'entraînent. Les anciens parlent aussi de fleuves très-renommés pour l'or, l'argent, le cuivre et l'étain qu'ils roulaient dans leurs eaux. Nous connaissons plusieurs rivières qui jouissent encore de cet avantage. — A l'égard des mines, plusieurs événements auront indiqué les substances métalliques que la terre renferme dans son sein.... Quand, plus tard, les peuples auront voulu chercher et reconnaître les mines, il leur aura suffi de faire quelques observations et quelques comparaisons relativement à l'aspect et à la qualité des terrains où ils avaient trouvé originairement des métaux. Cette voie aura guidé les démarches et les recherches des premiers hommes. La nature fournit plusieurs indications et quantité de marques extérieures auxquelles il est facile de reconnaître les mines. Ces sortes de terrains ont des signes caractéristiques aisés à retenir. On peut juger sûrement, par la couleur des terres, si elles renferment des minéraux..... Il n'en est pas de même de l'art de les travailler; il est assez difficile de comprendre, et, plus encore, d'expliquer comment on y est parvenu. Ce n'est que par le moyen du feu que nous pouvons rendre les métaux propres à nos besoins ou à nos usages; et, avant de pouvoir les forger, il faut les faire fondre et les affiner, c'est-à-dire séparer les parties métalliques des parties étrangères avec lesquelles elles sont mêlées..... Ces opérations sont assez difficiles et exigent des procédés très-raisonnés et assez délicats. La fusion est le premier moyen que l'on emploie pour y parvenir. On peut croire que les volcans auront contribué à donner quelques notions de la métallurgie. Le dégorgement des minéraux qui sortent, de temps en temps, de ces fourneaux naturels auront été, avec assez de vraisemblance, une des premières causes des recherches qu'on aura faites sur l'art de travailler les métaux par le feu..... Les anciens écrivains se sont cependant assez généralement accordés à reporter cette découverte à l'embrasement des forêts plantées sur des terres qui renfermaient des métaux; la violence du feu ayant, selon leurs récits, fait fondre le métal, on le vit couler et se répandre sur la surface de la terre..... — Néanmoins, quelques idées que l'on se fasse de ses sortes d'accidents, l'esprit ne serait pas entièrement satisfait et il resterait bien des difficultés à résoudre si l'on jugeait des anciennes mines par l'état et la qualité de celles que l'on exploite de nos jours. La fonte des minéraux exige communément de grands travaux et de grandes précautions; mais, il faut faire remarquer que, dans le temps dont nous parlons, la fonte des métaux et des minéraux ne devait pas, à beaucoup près, être aussi difficile qu'elle l'est devenue présentement. Dans les premiers siècles après le déluge, on devait trouver ordinairement les métaux à la surface de la terre nue, du moins, à une médiocre profondeur, soit qu'ils eussent été déposés par les torrents, soit que quelque incendie les eût fait couler des montagnes. Dans cet état, ils ne sont point mélangés de corps étrangers, et, alors, ils sont beaucoup plus aisés à fondre et à affiner que les minerais tirés du sein de la terre. Les anciens parlent de plusieurs pays où l'on ramassait beaucoup d'or qui n'avait pas besoin d'être purifié; nous connaissons des contrées qui jouissent encore de cet avantage. On trouve, dans plusieurs cantons de l'Afrique, de l'or vierge si pur que, sans le secours d'aucun dissolvant et avec le feu seul, on le convertit en lingots d'une excellente qualité. Plusieurs écrivains font mention de grains d'or naturel d'une grosseur prodigieuse : on en a vu qui passaient cent marcs..... On rencontre fréquemment, au Pérou, des morceaux d'or vierge de plus de huit à dix marcs, et quantité qui pèsent plus d'une once; cet or n'a pas besoin

d'être fondu ni affiné. L'or, enfin, que l'on recueille abondamment dans un grand nombre de rivières et de ruisseaux est du plus haut aloi et il ne faut pas beaucoup d'apprêt ni de feu pour le fondre; on en trouve même, dans certaines rivières (celle des Amazones), de tellement purifié, qu'au sortir de l'eau, il est ductile et malléable. — Les premiers hommes auront éprouvé la même facilité dans la fonte de l'argent et du cuivre. Ils ont dû, dans les commencements, rencontrer également ces métaux naturellement purifiés et dégagés des corps étrangers qui retardent aujourd'hui les opérations de la fonte. On connaissait autrefois et l'on connaît encore aujourd'hui des rivières qui roulent de l'argent et du cuivre; souvent aussi, ces métaux sont entraînés par les torrents et déposés à la surface de la terre. Alors, on les trouve purs et sans aucun mélange et même en masses considérables. On découvre, assez fréquemment, des fils d'argent pur entortillés en pelotons comme du galon brûlé. Dans certaines contrées du Pérou, il suffit de creuser légèrement dans le sable pour en tirer des morceaux d'argent vierge. Il y en a qui pèsent jusqu'à soixante et même cent cinquante marcs. Cet argent vierge est malléable et n'a besoin d'aucune préparation pour être travaillé. — Il en est de même du cuivre. Les anciens parlent de pays où l'on en trouvait de naturellement purifié. En divers endroits de la Louisiane et du Canada, on ramasse du cuivre rouge fort pur. Plusieurs fois, il s'est présenté des morceaux de ce métal du poids de cent cinquante quintaux dans une condition parfaite de purification et propre à être mis en œuvre. Souvent, on en trouve en filets ramifiés. — Tous les apprêts et toutes les connaissances qu'exigent aujourd'hui la fouille des mines et la fonte des minéraux n'ont donc point été nécessaires aux premiers hommes pour se procurer l'usage des métaux. Ils ne durent pas en avoir fait une grande consommation; aussi, les ressources naturelles que je viens d'indiquer leur étaient suffisantes. — Au surplus, de quelque manière qu'on ait découvert le secret de fondre et de purifier les métaux, la connaissance en remonte à une très-haute antiquité. Job parle de la manière d'éprouver l'or par le feu. La quantité d'or et d'argent que nous voyons répandue, dès les premiers siècles, chez plusieurs peuples, doit nous faire juger que l'art de tirer les métaux des mines et celui de les fondre et de les purifier a été connu, de très-bonne heure, dans bien des contrées. — A mesure que les peuples se sont policés et multipliés, ils ont eu besoin d'une plus grande quantité de métaux. On ne peut pas douter, d'après le témoignage de l'Écriture sainte et de l'histoire profane, que l'usage n'en fut fort commun, dans l'Asie et dans l'Égypte, vers le milieu des siècles que nous parcourons présentement..... — On ne peut parler non plus que par conjecture des premiers moyens dont on aura fait usage pour fondre et affiner les métaux. Les procédés des anciens métallurgistes nous sont fort peu connus. Je vais cependant exposer la manière dont Agatharchide et Diodore rapportent que les Égyptiens travaillaient l'or des mines [1]..... — Il a dû se passer quelque temps avant qu'on ait trouvé l'art de forger les métaux et de les travailler convenablement à l'usage auquel on les destine. Je pense que, d'abord, on aura connu d'autres manières de les travailler que celle de les couler dans des moules. Strabon parle de peuples qui ne se servaient que de cuivre fondu, ne sachant pas l'art de le forger [2]. Il y plusieurs nations qui, aujourd'hui sont dans la même ignorance. Mais, les peuples industrieux auront bientôt cherché les moyens de travailler les métaux d'une façon plus commode et plus convenable aux différents usages auxquels on voulait les employer. Ils auront pris garde qu'excepté le plomb et l'étain, les métaux, après une première fonte, acquéraient dans le

(1) Voyez aussi les opérations représentées sur les anciennes peintures de ce peuple.

(2) *Rerum geographicarum*, etc., livre XV, page 1044.

feu un degré sensible de souplesse et de flexibilité. L'idée sera venue de les battre dans cet état de chaleur et de leur faire prendre, par ce moyen, différentes formes. Il aura fallu conséquemment imaginer des instruments propres à travailler les métaux au sortir du feu. Les cailloux et les pierres auront été probablement les premiers outils qu'on aura employés pour cette opération. Les voyageurs modernes ont trouvé plusieurs peuples qui ne se servent point d'autres instruments pour forger les métaux. — Ces pratiques grossières et informes n'auront pas subsisté longtemps chez les peuples inventifs. L'incommodité des outils de pierre ou de bois leur aura suggéré, de bonne heure, la pensée de se servir de métaux pour travailler les métaux. On aura, d'abord, jeté en moule quelques instruments très-grossiers et très-défectueux..... On doit en dire autant des premiers outils. On sera parvenu, ensuite, à en forger de moins imparfaits avec lesquels on aura insensiblement réussi à donner aux ouvrages de métal des formes plus exactes et plus commodes. Toutefois, les anciens plaçaient, à des temps très-reculés, l'invention du marteau, de l'enclume et des tenailles..... On ne peut douter, en effet, que l'art de forger les métaux n'ait été connu très-anciennement dans quelques contrées de l'Asie et de l'Égypte. Nous voyons les armes de métal en usage dans la Palestine peu de siècles après le déluge. Moïse dit qu'Abraham tira son glaive pour immoler Isaac. L'usage où étaient les anciens patriarches de faire tondre leurs brebis est encore une preuve des progrès qu'on avait faits dans la fabrique des métaux. On savait même dès lors exécuter en or et en argent des ouvrages qui demandaient de la délicatesse et de la précision. Nous voyons, enfin, que tout ce qui concerne les métaux, soit par rapport aux lieux où ils se forment, soit par rapport à la manière de les travailler, est très-clairement énoncé dans les livres de Job [1]. Le degré même auquel il paraît que, du temps de Moïse, les connaissances étaient portées en métallurgie, suffirait seul pour prouver l'ancienneté de cet art. On ne pouvait pas y avoir fait des progrès aussi grands que l'exigent les ouvrages dont il parle, si les premières découvertes n'eussent pas été déjà bien anciennes. — Les métaux que les hommes auront travaillés les premiers auront été ceux qu'ils pouvaient se procurer le plus facilement et dont la manipulation est la plus aisée. L'or, l'argent et le cuivre réunissent toutes ces qualités. On aura même employé, dans les commencements, l'or et l'argent à bien des usages auxquels la nature ne semble pas les avoir destinés [2]. L'ancienne tradition des Égyptiens portait que, du temps d'Osiris, l'art de fabriquer le cuivre et l'or ayant été trouvés dans la Thébaïde, on avait commencé par en faire des armes pour exterminer les bêtes féroces, et ensuite, des outils pour cultiver la terre [3]. Les Égyptiens étaient alors dans le même état où l'on sait qu'ont été bien des peuples [4] qui, autrefois, ont fait servir à presque tous leurs besoins l'or et l'argent. Lorsque les Carthaginois abordèrent, pour la première fois, dans la Bétique, les habitants de cette contrée employaient l'argent aux usages les plus vils et les plus communs [5]. L'histoire de la découverte de l'Amérique confirme la vérité de ces anciennes traditions. Les Espagnols virent avec surprise que les Péruviens et les Mexicains faisaient servir l'or et l'argent à toutes sortes d'usages et de besoins. Cette pratique leur était commune avec plusieurs autres nations de l'Amérique. Mais, il n'y a point de métal qui ait été plus généralement employé dans l'antiquité que le cuivre. »

(1) Chapitre XXVIII.

(2) Lucret., *De Rerum naturâ*, lib. V, vers 1269. — Serv., in *Æneid*, lib. XII, vers. 87.

(3) Diodore, *Bibliothec. historic*, lib. I, page 19.

(4) Herodot., lib. III, n° 23. — Heliodor., *Æthiop.*, lib. IX-X. — *République des Lettres*, Tome XXIII, page 521.

(5) Strabon, *Rerum geographicarum*, etc.; lib. III, page 224.

« La connaisance et la préparation des métaux dont nous venons de parler, ont été d'une grande utilité au genre humain. Ces découvertes, néanmoins, ne peuvent point entrer en comparaison avec celle du fer; il n'y en a point qui ait rejailli davantage sur tous les arts, ni qui ait plus contribué à leur avancement (1). Mais, la découverte du fer et l'art de le mettre en œuvre ont dû se présenter très-difficilement et assez tard; c'est, sans contredit, de tous les métaux celui qu'on aura connu le dernier et le dernier aussi qu'on aura su travailler. — La nature a répandu le fer dans tous les climats; il n'y a cependant point de métal plus difficile à reconnaître et à découvrir. Rien ne le décèle. La plupart des autres métaux ont l'avantage et la propriété de se montrer souvent tels qu'ils sont, c'est-à-dire sous la forme de métal. Les marcassites même d'or, d'argent, de cuivre, etc., ont ordinairement une certaine couleur et un certain éclat qui les font distinguer; mais, le fer est presque toujours caché sous des enveloppes qui n'indiquent point de métal aux yeux du vulgaire. On ne le trouve, pour l'ordinaire, qu'en forme de roc et enfoui profondément sous terre. Dans les pays mêmes où ce métal abonde et où il est, le plus souvent, à découvert, on le foule aux pieds sans le connaître; ce n'est qu'une espèce de gravier ou de sable noirâtre; il n'est distingué par aucun signe des autres matières qui, sans être fer, se présentent avec les mêmes apparences. Il faut être naturaliste pour voir ce métal dans la mine ou pour le reconnaître dans les terres et dans les sables qui en contiennent. Qu'aura-ce donc été pour des hommes qui, n'ayant jamais vu de fer et n'en ayant par conséquent nulle idée, n'en cherchaient certainement pas? Comment auraient-ils tiré du fer de cette terre et de ce gravier, par des opérations qui se présentaient aussi peu à leur esprit, que le fer se montrait à leurs yeux? — Un des plus grands obstacles qui ont dû retarder le plus longtemps l'usage du fer, c'est sa manipulation. Ce métal est le plus difficile à mettre en fusion. Une seule fonte suffit pour rendre l'or, l'argent et le cuivre ductiles et malléables. Il n'en est pas ainsi du fer : un morceau de fer fondu sort intraitable du moule dans lequel il a été jeté et n'est pas plus ductile qu'un caillou. Toujours dur et cassant dans cet état, il ne saurait souffrir le marteau ni à chaud ni à froid; les limes, les ciseaux et les burins n'ont aucune prise sur ces sortes de masses. Il a donc fallu, avant qu'on ait pu forger le fer, trouver le moyen d'adoucir et de rendre ductile la première fonte. Pour mettre le fer fondu en état d'être forgé, il faut commencer par le fondre une seconde fois, le porter ensuite et le battre sous un marteau très-pesant, retirer cette masse et la chauffer encore jusqu'au point de fusion et la reporter brûlante sous le marteau à diverses reprises. Cette matière cassante, à force d'avoir été chauffée et battue, se change en barres forgeables. Toutes ces préparations, bien plus compliquées que celle des autres métaux, ont dû nécessairement retarder l'usage du fer. — Je conviens que d'heureux hasards ont pu et même dû suppléer aux connaissances dont manquaient les premiers hommes. Quelque peu experimentés qu'ils fussent en mé-

(1) Un de nos contemporains semble avoir parfaitement bien défini ce qui a rapport à ce métal et à son action dans les sociétés modernes par les lignes suivantes : « Le fer est, tout à la fois, le plus commun et le plus précieux de tous les métaux. La nature l'a répandu à profusion dans l'écorce solide du globe : on le rencontre dans toutes les formations géologiques, et, le plus souvent, en gîtes assez puissants pour être exploitables; de sorte qu'en chaque localité, la production du fer ne dépend pour ainsi dire que de la production du combustible qui est nécessaire pour le préparer. Cette abondance des minerais ferrifères assure ainsi, malgré les frais de traitement considérables, l'approvisionnement de tous les marchés du monde à des prix peu élevés; des propriétés spécifiques, extrêmement précieuses, permettent en outre à l'industrie, au moyen d'un travail facile, d'approprier le fer à de nombreux usages. Ces deux faits, le bas prix de la matière première et la multiplicité des besoins auxquels elle peut satisfaire, expliquent suffisamment l'importance du métal, importance telle qu'on a pu dire avec raison que, de nos jours, la puissance des nations se mesure jusqu'à un certain point par la quantité de fer qu'elles consomment. (H. Dézé, *Encyclopédie moderne*, article FER, colonne 152.)

tallurgie, ils auront suivi les indications que la nature leur présentait et agi de conséquences en conséquences et de proche en proche ; et il le faut bien, puisqu'ils sont parvenus à trouver le secret de forger le fer ; mais, cette connaissance n'a pu être amenée que par un grand concours de hasards et de circonstances favorables qui ne se présentent que très-rarement. Les incendies des forêts, les feux souterrains et tous les autres événements qui, à l'origine, ont pu contribuer à donner des indices sur la fabrique de l'or, de l'argent ou du cuivre, n'auront été d'aucune utilité pour celle du fer : nous en avons la preuve dans ce que l'histoire nous apprend des Mexicains et des Péruviens. Ces peuples, qui possédaient depuis longtemps l'art de travailler l'or, l'argent et le cuivre, n'avaient aucune notion du fer, quoiqu'il y en ait abondamment au Mexique et dans le Pérou. — Tous les peuples ont été, originairement, dans la même ignorance ; nous en avons des preuves incontestables, indépendamment du témoignage des historiens. On conserve, dans les collections publiques et privées, des espèces de pierres qu'on désignait autrefois sous l'appellation de *pierres de foudre*. Elles ont la forme de haches, de coins, de marteaux, etc. La plupart sont d'une substance pareille à celle de nos pierres à fusil (*silex*) et d'une si grande dureté que la lime n'y saurait mordre..... On sait que, de temps immémorial, les outils de pierre étaient en usage dans l'Amérique. On en a trouvé dans les tombeaux des anciens habitants du Pérou, et plusieurs peuples s'en servent encore à présent. Ils préparent ces pierres et les aiguisent en les frottant sur un grès ; à force de temps, de travail et de patience, ils parviennent à leur donner la figure qui convient. Ils les ajustent ensuite à un manche et s'en servent de la même façon, à très-peu près, que nous nous servons de nos instruments de fer. Très-souvent, on découvre de ces sortes de pierres, mais surtout en Asie et en Europe. Il a donc été un temps où les peuples de ces régions ont ignoré l'usage du fer, comme les Américains l'ignoraient avant l'arrivée des Européens. — En effet, tous les écrivains conviennent que ce métal est le dernier que l'on ait su travailler, et, suivant nombre d'antiquaires, il ne devint commun que vers les siècles d'Hésiode et d'Homère. Anciennement, on employait le cuivre à tous les usages auxquels nous faisons servir aujourd'hui le fer. Les armes, les outils du labourage et des arts mécaniques étaient de cuivre, pratique qui même a subsisté fort longtemps. Les écrits d'Homère ne permettent pas d'en douter. On y voit que, du temps de la guerre de Troie, on faisait très-peu usage du fer ; le cuivre en tenait lieu, et ce métal était employé tant à la fabrication des armes (1) qu'à celle des outils (2). Il en a été de même, pendant bien des siècles, chez les Romains (3). Presque tout ce qui nous reste des armes et des outils de ces peuples est de cuivre ou de bronze. Ce n'était pas, au reste, un usage particulier aux Grecs et aux Romains que celui qu'ils faisaient du cuivre au lieu du fer ; il a été commun à toutes les nations de l'antiquité. Chez les Égyptiens, les armes étaient ordinairement d'airain (4). Du temps d'Agatharchide, on trouvait encore, dans les anciennes mines, des ciseaux et des marteaux de cuivre (5). Job parle d'arcs d'airain (6). L'Écriture dit que les Philistins s'étant rendus maîtres de Samson, le chargèrent

(1) Homère, *Iliade*, liv. IV, vers 514. — Liv. XIII, vers 612. — Liv. XXIII, vers 560, 561. — *Odyss.*, liv. XXI, vers 423. — Hésiode, *Théogon.*, vers 316, 423. — Plutarque, *in Thes.*, p. 17, C. — Pausanias, liv. III, ch. III, p. 211. — Athen., liv. VI, p. 232.

(2) Homère, *Iliade*, liv. V, vers 723. — Liv. XXIII, vers 148. — *Odyss.*, liv. V, vers 244.

(3) Dionys. Halicarnas., liv. IV, p. 221. — Titus Livius, liv. I, n° 43.

(4) Diodore de Sicile, Bibliothèque historique, liv. I, chapitre 19

(5) Apud Photium, 1341 et 1344

(6) Chapitre XX, verset 24.

de chaînes en ce métal [1]. Hérodote assure que, chez les Massagètes, les cuignées, les piques, les carquois, les haches et jusqu'aux harnais de chevaux, étaient aussi en airain [2]. En Angleterre, dans l'Allemagne et surtout dans les pays du nord de l'Europe, on trouve fréquemment, dans les anciens tombeaux (*tumuli*, etc.), des anneaux et d'autres instruments de bronze.....; enfin, tout nous prouve que, dans l'antiquité, il n'y a point eu de métal qui ait été plus généralement employé. Plusieurs raisons en ont déterminé l'usage. Le cuivre se tire facilement de la mine; on l'y trouve en parties fort étendues; il se met facilement en fusion, et c'est, après l'or et l'argent, le plus ductile de tous les métaux. — Cependant, le cuivre est un métal mou, qui s'émousse très-facilement; il ne serait donc pas en état, par lui-même, de résister aux efforts que demandent plusieurs des travaux auxquels on l'employait. Pour exécuter avec le cuivre tout ce que nous exécutons à présent avec le fer, il a donc fallu chercher et trouver le secret de le durcir. La trempe est le moyen que les anciens paraissent avoir le plus généralement employé. Les premiers écrivains de l'antiquité l'assurent [3], et leur témoignage est confirmé par l'examen que des gens de l'art ont fait de plusieurs monuments de cuivre grecs et romains que l'on a retrouvés. — En soutenant, au surplus, qu'originairement le cuivre a tenu lieu de fer, nous ne prétendons pas dire que ce dernier métal ait été entièrement inconnu dans les siècles qui fixent présentement notre attention. Toutefois, les anciens qui n'avaient pas, pour traiter les questions d'origine, les ressources que nous ont fournies les découvertes modernes, attribuèrent souvent à des causes fabuleuses ce qui, grâce aux monuments et aux travaux des antiquaires, commence enfin à s'éclaircir : ainsi, selon Goguet, il y avait, chez les Égyptiens, une tradition qui portait que Vulcain (*Phtha*) leur avait appris à forger des armes de fer [4]. Les Phéniciens mettaient au nombre de leurs plus anciens héros deux frères qui passaient pour avoir trouvé ce métal et la manière de le traiter [5]. Les Crétois, au rapport de Diodore, plaçaient également sa découverte et sa préparation dans les temps les plus reculés de leur histoire [6]. Les Dactyles du mont Ida prétendaient avoir appris de la mère des dieux l'art de le travailler [7]; enfin, Prométhée, dans Eschyle, se vante d'avoir enseigné aux hommes la fabrique de tous les métaux [8]. Quelques auteurs attribuent encore la découverte et l'usage du fer aux Cyclopes [9]; d'autres, aux Chalybes [10], peuples très-anciens et très-renommes pour leur habileté dans sa fabrication [11]; les Chalybes habitaient sur le rivage méridional du Pont-Euxin, entre la Colchide et la Paphlagonie [12]. Enfin, Clément d'Alexandrie prétend que le secret de rendre

(1) *Judic.*, cap. XVI, verset 21, selon le texte hébreu.

(2) Liv. I, n° 215.

(3) Tzetzès, ad Hesiod. *Op et Dies*, vers 150.

(4) *Chronic. Pascal.*, p. 45, C. — Cedrenus, fol. 19, D. — Il y a une contradiction manifeste dans le livre de Cédren. Après avoir dit que Vulcain avait enseigné aux Égyptiens à fabriquer des armes de fer, il ajoute qu'ayant obtenu du ciel par ses prières des tenailles, il s'en servit pour montrer l'art de forger le cuivre.

(5) Sanchoniaton, apud Eusebum, page 35, C.

(6) *Bibliotheque historique*, etc , livre V, p. 381.

(7) Sophocl., ap. Strab., liv. X, p. 726. — Diodore, liv. XVII, p. 725. — Auctor Phoronid., apud Schol. Apollon. ad lib. I, vers 1129. — Strabo, lib. X, page 726 et lib. XIV, p. 966.

(8) *In Prometheo vincto*, vers. 501.

(9) Plinii, *Historia naturalis*, etc., lib. VII, sect. 57, p 414.

(10) Ammian. Marcell., lib. XXII, cap. VIII, p. 312. — Schol., Apollon, ad libr. II, v. 375.—Tzetzes, Chil., 10, v. 338.

(11) Æschyl. *In Prometheo vincto.*; vers. 713. — Virgile, *Georgiq.*; liv. I, vers. 58.

(12) Serait-ce, dit M. Hoefer, en honneur des Chalybes que l'acier reçut, plus tard, le nom de *chalybs* (*Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 43).

le fer malléable est dû aux Noropes [1]; cette nation était située dans la Pannonie, le long du Danube, entre le Noricum et la Mœsie. — Sans nous arrêter à discuter ces différentes traditions qui sont sujettes à bien des erreurs, nous aborderons le terrain de l'histoire sérieuse. Le livre de Job prouve que, dès les siècles dont nous parlons, on connaissait et on travaillait le fer dans quelques contrées [2]. Les écrits de Moïse peuvent aussi fournir un témoignage très-marqué de l'ancienneté de cette découverte. De la manière dont ce législateur parle du fer, il fallait que ce métal fût en usage depuis longtemps en Égypte et dans la Palestine; il en relève souvent la dureté [3]. Il marque que le lit d'Og, roi de Basan, était de fer [4]; il parle des mines de fer [5], et compare la rigueur de la servitude que les Israélites éprouvèrent en Égypte à l'ardeur d'un fourneau où l'on fond ce métal [6]; enfin, on doit remarquer encore que l'on faisait en fer des outils à tailler les pierres [7]. Ces faits me paraissent prouver suffisamment que la découverte de ce métal et l'art de le préparer remontent à des temps très-reculés; mais, en convenant que quelques peuples ont su travailler le fer très-anciennement, il faut reconnaître aussi que l'usage n'en était alors ni fort commun, ni fort répandu. Il n'y a qu'une voix, dans l'antiquité, sur l'emploi que tous les peuples ont fait du cuivre à la place du fer; usage qu'on sait avoir subsisté, pendant bien des siècles, chez des nations fort éclairées et dans des pays très-policés. »

Maintenant que nous avons rapporté, d'après les écrits, les principaux faits relatifs à l'origine des métaux et, en particulier, à celle du fer, il convient d'entrer, sur ce dernier, dans quelques détails touchant les œuvres et sa préparation. Dès ce moment, nous quittons le terrain un peu vague de l'hypothèse pour transporter nos recherches sur celui de la réalité; car, les éléments dont nous allons faire usage offrent tous un caractère de certitude qu'on ne saurait méconnaître. Ainsi, textes et monuments viendront s'élucider ou se prêter un secours mutuel, et, de leur rapprochement, jaillira comme une lumière soudaine, portant avec elle une conviction, absente, bien des fois, dans ce qui précède. — Celle des civilisations à laquelle il faut presque toujours revenir lorsqu'il s'agit des plus vieux monuments de l'art, l'Égypte, va nous fournir, dans quelques ouvrages en fer, le point de départ d'une étude que nous n'avons cependant pas la prétention d'étendre. En effet, les livres de Moïse ne mentionneraient pas l'usage de ce métal en ce pays que nous en acquerrions néanmoins la preuve. Des fouilles, entreprises depuis le commencement de ce siècle, ont fait sortir des tombeaux égyptiens une multitude d'objets de tout genre et de toutes matières, parmi lesquels on reconnaît la présence du fer. Nous signalerons des pointes de flèches [8]; plusieurs ustensiles d'un usage domestique ou autre [9]; quelques piques de lance [10]; des outils profes-

(1) *Stromates*, liv. I, page 363.

(2) Chap. IX, vers. 21. — Chap. XX, vers. 24. — Chap. XXVIII, vers. 2. — Chap. XL, vers. 43. — Chap. XLI, vers. 18.

(3) *Lévitique*, chap. XXVI, vers. 19. — *Deutéronome*, chap. XXVIII, vers. 23 et 48.

(4) *Deutéronome*, chapitre III, verset 11.

(5) *Deutéronome*, chapitre VIII, verset 9.

(6) *Deutéronome*, chapitre IV, verset 20.

(7) Moïse défend de dresser des autels avec des pierres que le fer aurait touchées (*Deutéronome*, chap. XXVII, vers. 5).

(8) *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte*, par M. J. Passalacqua, de Trieste; Paris, 1826, in-8° pl. (n° 547-548).

(9) *Catalogue Passalacqua*, n°s 509-530, et les Musées de Paris, de Londres et de Berlin.

(10) Musée du Louvre à Paris.

sionnels et aratoires, tels qu'une hachette et deux petits hoyaux [2]; enfin, un casque et une cotte militaire [1]; que l'on joigne à ces objets la mention, faite par Diodore d'après Agatharchide [3], de coins et de mortiers; que l'on réfléchisse encore à la dureté des pierres de plusieurs édifices dont la taille a dû nécessiter l'emploi d'instruments puissants [4], et l'on acquerra la conviction que les Égyptiens appliquèrent le fer à un certain nombre de destinations plus ou moins importantes. Cette multiplicité d'emplois porterait même à conjecturer que son usage fut plus étendu, peut-être; car, l'oxydation a très-bien pu anéantir une grande quantité de pièces dont nous retrouvons à peine quelques rares analogues. — L'exploration récente des ruines monumentales de l'Assyrie ne nous permet guère d'apprécier quel fut l'emploi du fer à cette époque de l'histoire; trop de causes ont dû en faire disparaître les traces; aussi, sur ce point comme sur tant d'autres, nos connaissances resteront-elles longtemps bornées, je le crains. — Il nous faut exprimer ici des regrets non moins vifs à l'égard des travaux des Hebreux. L'action du temps nous a privés de presque tous les ouvrages de ce peuple, et, avec eux, ont disparu les notions qu'ils eussent pu fournir sur le rôle qu'y joua le métal dont nous nous occupons. Néanmoins, tout nous ferait croire qu'il leur était connu du temps de Moïse, et, plus tard, certains passages du livre des Rois nous apprennent que Salomon s'en servit lors de la construction du Temple. — Quant aux Phéniciens et aux Carthaginois, Ézéchiel dit positivement qu'il constituait l'une des branches de leur puissant commerce [5]. — Pour trouver une nouvelle mention du fer, appliqué aux besoins de l'homme ou aux œuvres de l'art, il faut descendre aux Grecs, ce peuple ingénieux qui fut notre modèle en tant de choses. Dès les plus anciens temps, Homère nous le montre employé à différents usages, quoiqu'il ait été plus difficile à travailler que le cuivre et qu'il fût, pour cette raison, beaucoup moins usité que ce métal. Goguet pense que le fer était fort rare en Grèce à l'époque de la guerre de Troie. Cette rareté tenait sans doute aux difficultés de sa préparation. Sa valeur était même telle alors qu'Achille, dans les jeux funèbres qu'il fit célébrer en l'honneur de Patrocle, en proposa une boule pour le prix d'un des combats; mais, la destination de cet orbe avait un double but : celui d'être, en même temps, et l'arme du combat et la récompense du vainqueur; car, pour l'obtenir, il fallait pouvoir le lancer plus loin que ses concurrents. Ce *solos* (c'est ainsi qu'Homère appelle cet instrument), était fameux dans la Grèce : le vigoureux Aétion, auquel il avait appartenu, lui devait plusieurs victoires. Suivant l'observation du scholiaste, le solos différait du disque en ce que le second était plat et creux, tandis que le premier avait

(1) En voyant ces instruments privés d'inscriptions hiéroglyphiques, M. Ampère s'est demandé s'ils étaient bien réellement égyptiens et s'ils n'appartiendraient pas à une fabrication des époques grecque ou romaine. Mais, est-il possible, continue ce savant, que ce peuple n'ait pas connu le fer, qu'il ait taillé le granit et le basalte et y ait creusé des hiéroglyphiques innombrables avec une telle netteté à une si grande profondeur sans son secours? J'avoue que j'ai peine à le croire... Je suis donc porté à admettre provisoirement l'emploi du fer chez les anciens Égyptiens, et, par suite, la provenance égyptienne des instruments que j'ai vus chez Clot-Bey. (*Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie. — Revue des Deux Mondes*, XVIIe année. Nouvelle série; Tome XVII, pages 901-902).

(2) Vus par M. Ampere dans la collection du docteur Abbot, au Kaire. (*Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie*, *Revue des Deux Mondes*, Tome XVII, page 901-902.)

(3) Lib. II, cap 2.

(4) Il n'est guère à croire que les anciens monuments aient été travaillés avec des ciseaux et des maillets d'airain; il fallait pour cela des outils de fer ou d'acier (F. Hoefer, *Histoire de la Chimie*, etc.; Tome I, page 43-44)

(5) « Les Carthaginois trafiquaient avec vous en vous apportant toutes sortes de richesses et remplissaient vos marchés d'argent, de *fer*, d'étain et de plomb » (XXVII, 12).

une forme sphérique. Toutefois, il est utile de noter qu'Achille ne l'offre point comme une chose précieuse par sa nature, mais seulement comme l'arme d'un célèbre athlète qu'on doit être glorieux de conquérir et de posséder. Lorsque Homère veut qualifier le fer, il l'appelle brillant ou blanc; mais, il ne nomme jamais ce métal précieux, épithète qu'il donne à l'or, quoiqu'il en soit bien plus souvent question que du fer dans ses poëmes [1]. » — Dans un autre passage, le chantre de l'*Iliade* fait dire par Adraste à Ménélas qu'il lui en accordera sous toutes les formes s'il veut lui laisser la vie; enfin, une dernière citation nous révélera l'emploi de ce métal à d'autres usages. On y voit que celui qui gagnera le solos, proposé par Achille, aura du fer pour cinq ans et qu'il n'aura pas besoin d'aller à la ville se procurer les instruments nécessaires au labourage ou pour la garde des troupeaux. — On pourrait multiplier les citations relatives à l'histoire grecque, où il est parlé du fer; mais, il suffit, pour ne point allonger cette notice, de nous borner à celles qui se rapportent à deux époques; elles prouveront que, quoi qu'il fût rare, ce métal n'en était pas moins employé dès lors à différentes destinations. Parmi ces emplois, deux, entre autres, méritent d'être signalés : son application aux travaux de l'architecture et sa mise en œuvre dans les créations de la plastique. A la première catégorie se rattache sa combinaison dans l'établissement ou la construction des murs du Pyrée, à Athènes; les pierres étaient assemblées très-soigneusement entre elles et jointes sans mortier au moyen de crampons en fer [2] sur lesquels on coulait du plomb [3]. La seconde montre le degré de perfection auquel on était parvenu à travailler ce métal; car, il ne s'agit plus de le voir employé à des objets d'une fabrication grossière, mais bien d'en constater l'emploi dans l'un des plus difficiles travaux de l'art, dans la fonte. En effet, Pline et Pausanias citent plusieurs ouvrages en ce genre, que nous mentionnerons plus loin lorsque l'on parlera de la technique. — J'ignore si les Étrusques, ces imitateurs des Grecs, firent usage du fer. Leurs monuments sont presque entièrement détruits. Il ne nous reste que des tombeaux; mais, aucun, à ma connaissance, n'a révélé, dans son contenu, la présence d'objets en ce métal. — Nous passons donc aux Romains. Ici, notre investigation devient plus facile; la matière s'éclaircit, et des preuves, en assez grand nombre, jettent, sur le sujet, une lumière des plus favorables à son étude. On remarque, dès le début, que l'emploi du fer augmente. Cet accroissement résulta sans doute des améliorations qu'on obtint dans la manière de le traiter, et tout porte à croire qu'un grand pas avait dû se faire dans la métallurgie, puisqu'on voit ce métal étendu à des destinations nouvelles et son application se développer, de siècle en siècle, jusqu'au jour où la science, trouvant dans son génie de plus savantes combinaisons, arrive à en constituer l'un des plus puissants agents de l'industrie moderne. Parmi les usages, déjà nombreux, auxquels les Romains appliquèrent le fer, on doit surtout mentionner les outils professionnels, les ustensiles domestiques [4], certaines espèces de vases, une multitude d'objets de nature différente [5], enfin, des

(1) Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, etc., article *Fer*. — *Minéralogie homérique*. Paris, 1816, 1 vol. in-8°.

(2) On sait que ce même système d'attache fut également pratiqué chez les Égyptiens, les Assyriens, les Perses, et même, plus tard, chez les Romains.

(3) Voyez : *De Munimentis Athenarum*, — et Ottfr. Muller, *Handbuch der Archæologie der Kunst*, § 106.

(4) Des écrivains nous affirment qu'on a trouvé, à Herculanum, jusqu'à des lits en fer.

(5) Rien ne saurait mieux constater cette extension, donnée à Rome et dans les Provinces, que de faire connaître l'immense variété de pièces en fer qui furent extraites, vers la fin du dernier siècle, d'une fouille entreprise sur l'un des points de la France. On y trouva des enclumes, des bigornes, des tenailles, des compas, des limes, des clous de toutes les dimensions et

casques, des armes, etc., produits divers dont nous retrouvons des analogues, provenant de fouilles [1], dans les musées nationaux et les collections d'amateurs. Mais, ce qu'il faut surtout reconnaître, c'est l'extension donnée dès lors au fer dans sa combinaison aux œuvres de l'architecture, combinaison où il semble jouer un certain rôle et préluder à celui qu'il sera appelé à remplir dans les sociétés modernes [2]. L'antique cité de Pompéia, dont les ruines sortent trop lentement de terre, a déjà produit, sur ce point, des révélations [3] qui jettent le plus grand jour sur l'histoire de ce métal. — S'il faut en croire un archéologue, le fer aurait été appliqué par les Romains aux œuvres de la plastique [4]. — Nous ajouterons encore qu'il servit de monnaie. L'histoire nous apprend que les Lacédémoniens et les Byzantins en ont fait usage [5]. Ce métal paraît avoir été employé à Sparte, lorsque Lycurgue eut défendu à ses concitoyens l'usage de l'or et de l'argent; mais, ce législateur l'avait rendu impro-

divers outils propres à les fabriquer, des couteaux de toutes les formes, des ciseaux, des serpettes, des scies, des ferrures (*charnières*) de portes et de meubles, des clefs, des mors de bride et une grande quantité d'objets qui prouvent combien, dès cette époque, l'industrie avait perfectionné et multiplié tout ce qui tient aux arts mécaniques et à l'utilité. Ce fut une révélation du plus haut intérêt pour la science; mais, par malheur, la plupart de ces pièces sortirent de la fouille dans un état plus ou moins avancé de destruction. Déjà, nous avons, à plusieurs reprises, signalé la cause fort vraisemblable de l'altération de ce métal; cependant, il n'est peut-être pas inopportun de rappeler ici que le fer est, de tous les métaux, celui qui se détruit le plus facilement; l'humidité produit la rouille qui le ronge et finit, avec le temps, par le décomposer.

(1) L'un de nos amis, M. Ernest Breton, qui vient d'explorer Pompéi pour en consigner les dernières découvertes dans un intéressant ouvrage, veut bien nous communiquer les indications suivantes : « Un grand nombre de ces coffres-forts qu'on plaçait dans les *atria* étaient doublés de fer, et fixés, par un pivot de même métal, sur la pierre où ils reposaient. — Les ceps (entraves), trouvés avec plusieurs cadavres dans le quartier des Soldats, sont aussi en fer. — Un grand fourneau, découvert dans une maison de la rue de la Fortune, est tout entier en ce métal. — Le fameux *dolium* de la *Fullonica* est raccommodé avec des attaches de fer; — enfin, beaucoup de poids avaient des anneaux en fer. »

(2) M. Quatremère de Quincy fait très-judicieusement remarquer que le fer est bien plus souvent employé dans les constructions modernes qu'il ne le fut dans celles des anciens. Selon lui, la raison en est que ce métal est aujourd'hui relativement moins cher, comme jadis le cuivre eut sans doute le privilége du bon marché. C'est, continue-t-il, ce qui fit qu'autrefois, on employa le bronze à faire des combles métalliques, ainsi que Pausanias et Spartien nous le font connaître, le premier à l'égard du Forum de Trajan, le second à l'égard de la *Cella solearis* des Thermes de Caracalla. (*Dictionnaire d'Architecture*, à l'article *Fer*.)

(3) Nous devons également à l'amitié de M. Ernest Breton les communications qu'on va lire : « Je dis, dans *Pompeia*, chapitre Ier. Aspect général. la quantité de bois qui était employée, explique l'enfoncement complet de tous les planchers et de tous les toits; le fer et le bronze jouaient un égal rôle, et cependant on a remarqué que le fer était souvent, à Pompéi, appliqué à des usages auxquels les Romains consacraient ordinairement le bronze. — Dans le haut de quelques murailles, on voit encore des restes de ferrements qui durent appartenir au toit. — Plusieurs crapaudines, destinées à recevoir des pivots de portes, sont en fer. On en voit en place aux entrées du Forum; dans d'autres endroits où elles ont disparu, leur existence est indiquée par la rouille restée dans les trous de scellement. On peut s'assurer, de même, que plusieurs verrous de portes étaient en fer; car, ils ont laissé les mêmes traces sur le seuil. — Dans l'*atrium* et dans quelques autres parties de la maison du Questeur, les murailles étaient revêtues de plomb pour préserver de l'humidité; ces feuilles sont scellées par d'innombrables clous de fer. — Une grande quantité de clous à crochet en fer se voient dans quelques maisons, et l'un en a trouvé même dans les débris. — Les bas-reliefs du tombeau de Scaurus avaient été fixés par des clous de même métal. — Les colonnes étaient, en général, établies sur leurs bases par une barre de fer qu'on voit scellée au centre de beaucoup de tronçons de fûts. — Un anneau de fer, encore mobile, sert à soulever la pierre d'une citerne de l'édifice d'Eumachia, ainsi qu'une autre, plus petite, dans la maison des *Siconatrici*. — Dans l'amphithéâtre, les spectateurs étaient protégés par une grille en fer; — enfin, des coins de même métal sont entrés à coups de masses entre les blocs qui formaient le pavé de la rue des Tombeaux. »

(4) GRIVAUD DE LA VINCELLE, dans son ouvrage sur *les Arts et Métiers des Anciens*, publie un fragment de tête qu'il dit exécutée en fer (Voy. pl. XVIII, fig. 4).

(5) PLATO, *in Lycurgum*. — POLLUX, *Onomasticon*, VII, § 106, IX, LXX et LXXIX. — ARISTOTE, *in Œconom.*, II, 2. — SUIDAS, *in* Ἀσσαρίῳ. — PLUTARQUE, *in Lycurgum*.

pre à toute autre destination en lui faisant subir un traitement par l'acide acétique (le vinaigre). On dit que les Clazoméniens, dans une disette de numéraire, eurent recours au même expédient. Plus tard, sous le règne de Numa, les Romains se sont également servis d'une semblable monnaie; enfin, quelques habitants de la Grande-Bretagne l'employèrent aussi, au temps de Jules César [1]. Aucune de ces monnaies ne nous est parvenue. Il faut, sans doute, en attribuer la cause à l'oxydation du métal, qui a dû les détruire. Toutefois, on ignore si ces monnaies avaient un type. Peut-être, n'étaient-ce que des lames de fer ou des espèces de poids? Cependant, Hésychius prétend qu'elles portaient, pour empreintes, les images des dieux [2]. — Mais, là ne se bornèrent point les applications de ce métal; on doit en constater plusieurs autres emplois, qui ont leur place marquée dans l'ensemble de cette histoire. Nous signalerons d'abord son usage dans la thérapeutique. La rouille de fer était employée, en médecine, tant extérieurement qu'intérieurement; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que ce remède était alors ordonné à peu près dans les mêmes cas pour lesquels on le prescrit aujourd'hui. Ainsi, on s'en servait pour arrêter les pertes utérines, qui sont souvent accompagnées de chlorose (pâles couleurs), maladie pour le traitement de laquelle le fer passe pour un remède souverain, et, pour ainsi dire, spécifique [3]. L'emploi médicinal de l'eau ferrée remonte à une époque fort ancienne : « On éteint, dit Pline, un fer incandescent dans l'eau, et, cette eau s'administre dans plusieurs maladies, et, particulièrement, dans la dyssentrie [4]. » Bien que nous ayons de la plupart de ces maladies des théories fort différentes de celles qu'on avait autrefois, il n'en est pas moins vrai que nous les traitons aujourd'hui comme les médecins d'il y a plus de quinze siècles [5]. — Pour compléter, autant qu'il est en notre pouvoir, cette espèce de revue des faits et des choses dont le fer constitue l'essence, nous ajouterons que les Gaulois, à leur tour, connurent aussi ce métal et n'ignorèrent point l'art de l'appliquer aux besoins de la vie. En effet, des monuments, d'une exécution assez imparfaite, sont fortuitement sortis du sein de la terre pour nous révéler une connaissance et des emplois dont la nature vient étendre nos lumières et tenir une certaine place dans l'histoire de ce métal. Jules César nous apprend que les Gaulois avaient un grand nombre de mines de fer, et plusieurs passages de son livre portent même à croire qu'ils savaient déjà le travailler; car, en parlant des vaisseaux qu'il fit construire chez les Pictons (dans le Poitou), il constate que, non-seulement, les bancs étaient fixés avec des clous en fer, mais il rapporte aussi que les ancres étaient retenues par des chaînes de ce métal au lieu de câbles. L'emploi de ces divers objets suppose la connaissance de quelques procédés de fabrication, et ceux-ci s'étendaient probablement à d'autres pièces, maintenant détruites ou ignorées de cet auteur [6]. Que l'on joigne à ces renseignements la men-

(1) On lit, dans ses Commentaires : « Les Bretons n'ont d'autre monnaie que des pièces d'airain ou des anneaux et des plaques de fer d'un poids déterminé. »

(2) MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, article *Fer*.

(3) *Sistit et fœminarum profluvia*. PLINII, *Historia naturalis*, lib. XXIV, cap. 45.

(4) *Calefit etiam ferro candente aqua.* — CÆL. AURELIAN, 1, *Chron.*, cap. IV. — CELS, lib. IV, cap. 9. — SCRIBONIUS LARGUS, *Compos.*, 146, — *In multis vitiis, privatim vero in dysenteria.* PLINE, *loco citato.* — DIOSCORIDE, V, 93.

(5) HOEFER, *Histoire de la Chimie, depuis les temps les plus reculés*, etc.; Tome I, page 128.

(6) Diodore, en parlant des armes des Gaulois, dit que la plupart des guerriers ont des cuirasses composées de chaînettes de fer (*cottes de mailles?*). — Nous ajouterons que cette sorte de vêtement militaire était presque exclusivement fabriquée à Soissons, et nous rappellerons qu'on a trouvé, dans les fouilles d'une ville gallo-romaine, des fragments d'une de ces cottes. GRIVAUD DE LA VINCELLE, *les Arts et Métiers des Anciens*, pl. LXXVII.

tion des couperets, des haches, des ustensiles, etc. [1], qui ont été, si inopinément, retrouvés par le hasard des découvertes, et l'on acquerra la certitude que le fer entrait déjà, pour une notable portion, dans les besoins et l'industrie de cet ancien peuple. De telles constatations démontrent donc une certaine habileté dans l'art de traiter les métaux, et le fer, en particulier; et la nature, plus ou moins grossière, des produits accuse certes et la connaissance d'opérations métallurgiques et la possession d'agents industriels, tels que fourneaux, forges, enclumes, marteaux et autres outils nécessaires à ce travail; ce dont nous allons nous occuper, en cherchant à réunir les éléments qui pourraient rendre compte de la fabrication.

Quelque nombreuses qu'aient été les applications du fer chez les anciens peuples, on doit cependant reconnaître que ce métal y fut beaucoup moins usité que dans notre civilisation. Ce fait tient, selon nous, à l'état, encore borné, de leurs connaissances dans l'art de la métallurgie; condition qui les porta, dans bien des cas, à se servir du cuivre ou du bronze, dont le travail et la préparation s'exécutaient plus facilement. — Quoi qu'il nous paraisse assez difficile de nous rendre compte des moyens pratiqués alors dans l'affinage des métaux et dans celui du fer, il nous a néanmoins semblé qu'en groupant ici les rares notions éparses dans les plus vieux auteurs, on arriverait, peut-être, à comprendre, sinon toutes les phases que subirent ces manipulations à travers les âges, du moins, à constater et à reconnaître quelques-uns de ces procédés eux-mêmes. Malgré le peu de suite ou de liaison que présentent ces fragments, leur contenu renferme toutefois cet avantage qu'il nous permet de saisir certains points de la marche de la technique. Ainsi, l'on verra combien les opérations étaient simples ou grossières à l'origine, et l'interprétation des termes nous portera à induire que si, plus tard, on obtint des progrès, ceux-ci furent, sans doute, le fruit de la civilisation qui réalisait des conquêtes en étendant les limites de la science et de l'art. Restreinte à de tels éléments, cette partie de notre travail sera beaucoup moins une histoire générale et suivie qu'une esquisse assez incomplète de la matière, puisque la plupart des documents nous manquent; mais, toute incomplète qu'elle soit, cette esquisse n'en demeurera pas moins un des premiers essais qui aient été tenté, et, à ce point de vue, peut-être y trouvera-t-on quelque intérêt. Privés des moyens à l'aide desquels on eût pu établir une histoire de la métallurgie du fer, nous bornerons notre rôle à mettre en lumière les quelques notions qui se rapportent au traitement des métaux, et, par ce travail, nous fournirons au lecteur les principales pièces connues [2] de ce grand et difficile procès. — On a essayé, plus haut, de déterminer les causes qui purent retarder la vulgarisation du fer, et, ces causes, nous pensons les avoir découvertes dans les difficultés que présentèrent sa préparation et son affinage. Or, cette ignorance de la technique ou cette inhabileté dans l'art de le rendre propre à être mis en œuvre découlait, ce nous semble, de l'état peu avancé de certaines branches de l'industrie, c'est-à-dire du peu d'invention des praticiens, du manque de procédés ou bien encore de l'imperfection des moyens mécaniques, tels que forges, outils, fourneaux, enclumes, etc.; mais, il faut l'avouer, ce n'est là qu'une conjecture. — Un savant a dit avec raison que les métaux furent

(1) Voir leur variété dans les collections nationales et privées.

(2) Nous n'avons pas la prétention d'avoir réuni toutes les citations ainsi que tous les travaux qui concernent la matière. Parmi les premières, nous nous sommes contentés de mentionner les plus importantes, et quant aux seconds, il nous suffit de dire que nous avons seulement indiqué ceux qui sont parvenus à notre connaissance. Après cette déclaration, on voudra bien n'attribuer qu'à notre ignorance ce que nous aurions pu omettre.

les premiers auxiliaires de l'industrie, qu'ils attirèrent, dès l'origine, l'attention du cultivateur et du chasseur, et que le guerrier lui-même reconnut, soit pour l'attaque, soit pour la défense, leur supériorité, comme armes, sur celles de bois ou de pierre (1). Cette supériorité frappa même tellement les premiers hommes, qu'ils portèrent tous leurs efforts vers la recherche de moyens qui satisfassent leurs besoins, et, après des tâtonnements et des essais sans doute, ils parvinrent à les trouver dans la découverte des préparations plus ou moins grossières de la métallurgie. Aussi, tous les anciens auteurs s'accordent-ils à dire qu'un grand nombre des outils aratoires et professionnels ainsi que les armes étaient originairement en métal, et plus particulièrement en bronze ou airain (2). Le résultat des fouilles confirme, de tous points, ces témoignages. Mais bientôt on reconnut l'insuffisance du bronze pour certaines choses, et l'on voulut en appeler à la dureté du fer; car, l'emploi de ce dernier métal n'apparaît qu'à une époque postérieure à celle de l'or, de l'argent et du cuivre. Cette opinion était, du reste, établie dès le VIIe siècle, puisque Isidore, de Séville, dit, dans son grand ouvrage : « *Ferri usus post alia metalla repertus est* (3) ». Nous avons démontré que l'usage du fer remontait aux plus anciens temps; mais, il ne semble pas qu'on l'ait appliqué à des destinations aussi nombreuses qu'il reçoit de nos jours. C'est que le traitement de ce métal est l'une des questions les plus complexes que la technique ait été appelée à résoudre; en effet, il est très-difficile à fondre, à forger et à rendre apte à pouvoir être mis en œuvre. De telles difficultés durent opposer des obstacles qui en retardèrent la vulgarisation, et, sans aucun doute, il se passa bien des siècles avant que l'industrie parvînt à le traiter un peu convenablement (4). « L'industrie, suivant la remarque d'un de nos plus doctes économistes, se développa, dès les premiers âges de la société humaine, avant le grand cataclysme des plaines de l'Assyrie. Dès lors, une ville fut bâtie et nommée Hénoc. Pour l'élever, il fallut des ouvriers de toute sorte. La population, concentrée dans cette cité, dut être nourrie par les cultivateurs des campagnes. Ceux-ci formèrent la classe agricole; les autres, la classe industrielle. (La nature de leurs travaux provoqua la création d'instruments : ils les inventèrent.) En effet, Tubalcaïn forgeait, dit Moïse, toute espèce d'outils de fer et d'airain, c'est-à-dire de cuivre; ce qui implique des fourneaux, des forges, des enclumes, des tenailles, des marteaux, des moules, etc. Telle est l'origine de l'industrie métallurgique qui, comme on voit, n'est rien moins que récente » (5)... L'industrie, ajoute plus loin ce même auteur, n'est donc point, comme on le croit vulgairement, une création moderne; elle a surgi, avec l'agriculture, du berceau des premières sociétés humaines, et la tradition sémitique nous apprend que la génération qui avait semé le blé fut suivie par une autre génération qui forgea le fer. Ses œuvres furent des armes pour défendre le foyer domestique, et le soc d'une charrue pour fertiliser la terre, qui devait la nourrir » (6). — Quels étaient les premiers agents à l'aide desquels les plus anciens peuples traitèrent les métaux? Il

(1) HOEFER, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 38.

(2) *Genèse*, chapitre IV, vers. 22. — *Exode*, chap. XXVI, vers. 11. — HÉSIODE, *Théogon.*, vers. 722, 726, 733. — LUCRET, *De rerum naturâ*; lib. V, vers. 1286. — VARRO, *apud. August. de Civitate Dei*, lib. VII, cap. 24. — ISIDORE, *Origines*, lib. VIII, cap. 11. — *Iliade*, lib. IV, vers 511; lib. XIII, vers 622; lib. XXIII, vers 560; lib. V, vers 723; lib. XXIII, vers 118; *Odyss.*, lib. XXI, vers 423; lib. V, vers 241. — DIODOR. SICUL., *Biblioth. historic.*

(3) *Origines*, lib. XVI, cap. 20.

(4) HOEFER, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, p. 41.—DÉZÉ, *Encyclop. moderne* (Didot), article *Fer*, colonne 151.

(5) MOREAU DE JONNÈS, *Statistique des peuples de l'Antiquité*, etc., page 57.

(6) MOREAU DE JONNÈS, même ouvrage, page 654.

serait assez difficile de répondre à cette question; mais, en interprétant, sur ce point, l'état et la condition des choses, peut-être arriverait-on à s'en rendre à très-peu près compte. Posons d'abord ce fait : il paraît certain qu'à l'origine, presque tous les instruments, qui sont aujourd'hui en fer ou en acier, étaient fabriqués avec des alliages de cuivre, et l'on sait qu'au temps d'Homère, les ustensiles du forgeron, qui peuvent être comptés parmi les premiers instruments qu'on ait dû établir en fer, étaient encore, dans la Grèce, faits en airain [1]. Cependant, dès avant cette date, les Égyptiens avaient appliqué le fer à bien des usages; nous en avons fourni plusieurs preuves. Mais, à quelle période [2] de leur histoire remonte cet emploi? On l'ignore généralement. Il se pourrait qu'il descendit à une époque assez avancée de leur civilisation et même à celle des Lagides ou des Romains. Aux plus beaux siècles de la puissance pharaonique, l'outillage industriel de la métallurgie fut, si l'on consulte les anciennes peintures [3], quelque chose de très-simple et d'insuffisant, selon nous, pour le traitement du fer. La préparation et la mise en œuvre de ce métal exigèrent de plus puissants moyens [4], moyens que les peintres et les sculpteurs ont sans doute négligés de nous faire connaître. Ainsi, bien que les monuments et les écrits de Moïse prouvent que cette industrie fut pratiquée par les Égyptiens, nous manquons de documents sur leurs opérations métallurgiques. — Dans l'état actuel des fouilles entreprises sur le sol de l'Assyrie, on ne saurait rien dire des procédés qui ont pu être employés, à Babylone et à Ninive, pour le travail des métaux, et pour celui du fer que des témoignages désignent comme ayant été appliqué, dès lors, aux œuvres de l'architecture [5]; il nous faut donc attendre le résultat des découvertes pour être initié aux pratiques de ce peuple dans cette branche de l'industrie. — Nous ne sommes guère mieux renseignés à l'endroit des Hébreux, surtout en ce qui touche les ouvrages faits pendant le voyage à travers le désert; tout ce qu'on peut admettre, c'est qu'à leur sortie de l'Égypte, ils avaient fait de nombreux emprunts à cette civilisation et qu'ils durent, assez vraisemblablement, traiter les métaux d'une manière analogue. Plus tard, cependant, lorsqu'ils s'établirent dans la terre de Chanaan, on sait qu'ils y trouvèrent des mines [6]; mais, les ont-ils exploitées? Nous n'avons pas plus de renseignements sur ce point que sur les procédés dont ils se servirent comme système d'extraction et d'affinage; on ne possède, là-dessus, que quelques mots sans suite et incapables de nous éclairer, tels que : *fourneaux de fer*, *scories*, *four pour purifier l'or et l'argent* et *cendres de borith*. Malgré le vague de

(1) HOMÈRE, *Odyssée* (χαλκήϊα, πείρατα τέχνης), III, vers 433. — HOEFER, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 46.

(2) L'âge des tombeaux où ont été trouvés les objets, pourrait tirer d'incertitude et fixer sans doute à cet égard.

(3) Voyez les ouvrages de CAILLAUD, CHAMPOLLION, ROSELLINI, WILKINSON, PRISSE, etc.

(4) Les étonnants travaux de l'architecture égyptienne attestent que l'industrie savait donner aux outils une trempe assez puissante pour pouvoir se jouer, en quelque sorte, de ces pierres si dures sur lesquelles s'émoussent, après quelques coups, nos ciseaux les mieux forgés. Une remarque d'Hérodote, au sujet de l'inscription de la grande pyramide, nous fait connaître que les outils des tailleurs de pierre étaient de fer et non de bronze, et que ces ouvriers en faisaient une grande consommation. Ce ne pouvait être autrement; car, quelle que pût être la supériorité de la trempe égyptienne sur la nôtre, la ténacité du granit, du porphyre et du basalte, devait aussi les briser après un peu plus ou un peu moins d'usage. HENRY, *l'Égypte pharaonique*, etc. Tome II, page 426-427.

(5) Les pierres de taille du grand pont de Babylone étaient jointes ensemble au moyen de *crampons en fer* que l'on avait soudés avec du plomb. HERODOTE, *Historiarum libri* IX (I, 186). — DIODORI *Bibliothec. historic*, II, 8. — QUINTI CURTII *De rebus gestis Alexandri magni*, *lib.* V. 4. — OTFR. MULLER. *Handbuch der Archæologie der Kunst*, § 237, note 2.

(6) *Deutéronome*, VIII, 9. — Job parle également de mines (chap. XXVIII). — Il en est encore question (psaume XCV, 4); — et, dans Isaïe, LI, 1.

cette donnée, un fait assez important ressort néanmoins, pour nous, de tels documents : c'est qu'on travaillait dès lors le fer et qu'il était appliqué à des destinations dont la nature nous est malheureusement inconnue [1]. — Si, des Hébreux, l'on passe aux Grecs et aux Romains, nous verrons qu'il y a presque la même obscurité sur le mode d'exploitation des métaux ; cependant, on doit observer qu'il existe, parmi les anciens auteurs, une certaine concordance sur le temps où les premiers paraissent avoir connu le fer et su le travailler. Généralement, ils s'accordent à placer cette découverte sous le règne de Minos Ier, c'est-à-dire 1432 ou 33 ans avant l'ère chrétienne [2]. La fusion du fer est attribuée aux habitants de l'île de Crète, qui parvinrent, dit-on aussi, à le forger [3]. A cette époque, les procédés de fabrication durent sans doute être grossiers. Tout porte à croire qu'on se servit, pour alimenter le feu, de soufflets en cuir [4], formés de peaux brutes d'animaux cousues ensemble ; la Bible, l'Iliade et les anciens livres de l'Inde décrivent cet ustensile de la même manière. Quant aux opérations auxquelles on soumettait les métaux, elles étaient purement mécaniques. On y employait les tenailles, l'enclume et le marteau, et, à l'aide de ces outils, le forgeron les disposait en lames plus ou moins minces. On se tromperait, toutefois, si l'on supposait qu'à ces seules préparations se bornait la métallurgie des Grecs. Dès les premiers siècles, ce peuple semble avoir su préparer le fer de plusieurs manières. Ainsi, il connaissait la trempe de ce métal et sa conversion en acier; il savait que le fer, rougi au feu, acquiert un nouveau degré de dureté par son immersion subite dans l'eau froide. Homère nous en fournit comme une espèce de preuve, lorsque Ulysse enfonce un pieu embrasé dans l'œil du cyclope Polyphème; ce poëte dit : « Et il se fit entendre un bruit sifflant, semblable à celui que produit une hache rougie au feu et trempée dans l'eau froide; car, c'est là ce qui donne au fer la force et la dureté » [5]. Peut-être, convient-il d'ajouter que Sophocle, qui vivait au temps de Périclès, c'est-à-dire beaucoup plus tard et plus de quatre cents ans avant J.-C., compare, dans l'une de ses compositions dramatiques, un homme dur et entêté à du fer qui a été trempé [6]. L'usage de l'acier est aussi fort ancien. Il est cité dans le livre de Job et dans plusieurs chapitres de la Bible ; mais, les Hébreux n'avaient, pour le désigner, d'autre expression que celle de *fer du nord*. Un document va, du reste, nous prouver que les Grecs ont connu des procédés pour convertir le fer en acier, quoiqu'ils ignorassent les préparations que nous lui faisons subir. Voici comment Aristote décrit les moyens en usage, de son temps : « Le fer forgé, travaillé même, peut se liquéfier de nouveau, et, de nouveau, se durcir; c'est par la réitération de ce procédé qu'on le conduit à l'état d'acier. Les scories de fer, continue-t-il, se précipitent dans la fusion ; elles restent au fond des fourneaux, et les fers qui en sont débarrassés prennent ce nom (d'acier). Il ne faut pas pousser trop loin cet affinage, parce que la matière qu'on traite ainsi se détruit et perd considérablement de son

(1) Hoefer, *Histoire de la Chimie depuis les temps les plus reculés*, etc., Tome I, page 44, 47 et 48.

(2) *Marmora Oxoniensia*, ép. II.

(3) Hésiode, cité par Pline, Liv. VII, 57 (56). — Strabon, *Rerum Geographicar.*, liber X.—Diodor. Sicul., *Bibliothec. historic.*, lib. XV, cap. 5.—Clement d'Alexandrie, liv. I, page 307. — Eusèbe, *Préparation évangélique*, liv. X, chap. 6.

(4) Les peintures égyptiennes nous font connaître des soufflets qui étaient probablement ainsi faits. (Voy. les ouvrages de Cailliaud, Champollion, Rosellini, Wilkinson, etc.)

(5) *Odyssée*, IX, vers 393. — Mais, M. Ampère insinue que ce passage pourrait bien avoir été interpolé à la copie. *Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie* (*Revue des Deux Mondes*, nouvelle série, Tome XVII, page 901-902).

(6) *Ajax*, vers 720.—La connaissance de la trempe du fer que Bacon de Vérulam regardait, à tort, comme une découverte moderne, remonte donc, à bien des siècles avant l'ère chrétienne (Hoefer, *Histoire de la Chimie*, Tome I, page 43).

poids; mais, il n'en est pas moins vrai que moins il reste d'impuretés, plus l'acier est parfait » (¹). L'art de l'aciération (στόμωσις) du fer pour les instruments était indigène dans le Pont, en Lydie et en Laconie (²); toutefois, l'acier qu'on tirait du Pont-Euxin jouissait d'une grande réputation. Les détails dans lesquels entre Aristote nous portent à croire que le fer recevait d'assez nombreuses applications, et son texte, bien que les monuments nous manquent, démontre que les Grecs connurent non-seulement ce métal, mais qu'ils le préparèrent aussi de différentes manières afin de l'appliquer à la confection d'objets ayant un but industriel ou domestique. Indépendamment de ces destinations, qui sont plus spécialement propres aux besoins de la vie, ce peuple lui en donna quelques autres dont la nature se rapportait à l'art. Or, ceux-ci prouvent, si le fait est exact, que, quoique les opérations renfermassent des difficultés assez graves, leur talent sut cependant en triompher : nous parlons ici de l'application de ce métal aux travaux de la sculpture. Par lui-même, le fer se prête peu aux œuvres de l'art; aussi, son travail exige-t-il une grande intelligence, mais, plus encore, de volonté pour réussir. Il entre très-difficilement en fusion, et la fonte ne prend pas assez bien l'empreinte du moule pour avoir dû tenter les Grecs à s'en servir dans l'exécution des statues; cependant, on assure que des statuaires en ont fait quelquefois usage, et qu'ils y avaient été conduits par des idées allégoriques. Diodore, Pline et Pausanias disent que plusieurs artistes se rendirent célèbres par leur habileté à savoir travailler les métaux, et surtout le fer. Selon l'auteur du *Voyage en Grèce*, Théodore de Samos (³) passe pour avoir, le premier, trouvé l'art de fondre ce dernier métal et

(¹) *Météores*, livre IV, chapitre 5.

(²) OTFR. MULLER, *Handbuch der Archæologie der Kunst*, § 310, note 4.

(³) PAUSANIAS, livre III, *Laconie*, chapitre 12. — M. Émeric David, dans son *Classement chronologique des sculpteurs grecs*, dit que cet artiste était regardé comme l'inventeur d'un art qui a été rarement mis en pratique : celui de faire des ouvrages de sculpture en fer fondu (page 7 de la IIIᵉ édit.). — Voy. aussi SILLIG, *Catalogus artificum*, verbo : *Theodorus*. — Personne n'ignore que tout ce qui concerne cet artiste et même ceux des premiers temps de la Grèce, est très-obscur ou rempli d'incertitude; c'est à peine si l'on possède, sur chacun d'eux, quelques documents incomplets ou fort courts, et, trop souvent hélas! ceux-ci sont fautifs ou entachés d'erreurs dans leur source. Pour quelques artistes, l'on ne connaît guère que leur nom, leur état ou bien la mention d'un ou de plusieurs de leurs ouvrages. Presque toutes les particularités de leur existence artistique ou privée nous sont inconnues; leurs noms mêmes deviennent parfois des énigmes par suite des inexactitudes commises par les anciens auteurs qui nous les ont transmis comme ils les avaient reçus, c'est-à-dire d'après les traditions ou les écrits de leur époque. Il s'ensuit que ces faits et ces noms, relatés sans contrôle, jettent de grandes difficultés sur les premiers chapitres de l'histoire de l'art grec et provoquent ainsi des investigations dont il sera bien difficile, je crois, de sortir; car, Diodore, Athénée, Pline, Pausanias, etc., ont, plus ou moins arbitrairement, attribué, à maint artiste, certaines inventions ou certains travaux qui ne leur appartiennent pas; aussi, n'est-ce qu'avec la plus grande réserve qu'on peut se servir de leur témoignage. En veut-on une preuve? la voici. Il est probable que ces auteurs connaissaient l'Égypte et l'Assyrie ainsi que leur civilisation, puisqu'ils en parlent dans leurs livres; eh bien, ils n'en affirment pas moins, à propos d'un art, d'une science ou d'une industrie, que tel Grec en est le premier inventeur, tandis qu'on sait que ces découvertes avaient été déjà faites, dans l'un de ces deux royaumes, bien des siècles avant l'époque qu'ils désignent. Or, qu'en faut-il conclure? C'est que ces écrivains ne possédaient que des documents incomplets, oraux ou écrits, sur la Grèce et, point, sur les autres contrées. Enfin, nous ajouterons que de nouvelles causes d'erreurs ont encore pu être introduites par les scribes du moyen âge : des mots furent sans doute mal copiés, et, chose bien plus fâcheuse, des interpolations, plus ou moins considérables, ont modifié ou dénaturé le sens de certains passages. Dans cette situation, par rapport aux documents primitifs et à leur copie, comment sortir d'un semblable embarras et élucider des questions que tout tend à obscurcir et à rendre insolubles? Déjà, bien des savants ont tenté d'éclaircir plusieurs points de cette partie de l'histoire de l'art, et, malgré leurs efforts, nous devons avouer qu'ils n'ont pu y parvenir. Le chapitre relatif à Théodore de Samos, est, avec quelques autres, rangé parmi ces énigmes sur lesquelles l'érudition s'exercera longtemps encore avant d'arriver à une solution complète. Espérons, toutefois, que le hasard, qui a ses bizarreries et ses chances, produira, un jour, les éléments nécessaires à de telles explications.

d'en faire des statues. Alcon (1) aurait, au dire de Pline, exécuté, pour la ville de Thèbes, une statue d'Hercule en fer; on pensait que l'artiste avait été déterminé, dans le choix de cette matière, par l'idée d'exprimer allégoriquement la force que le héros déploya pendant ses rudes travaux. De son côté, Pausanias rapporte que l'artiste Tisagoras aurait aussi fait une statue de même métal, représentant ce dieu combattant l'hydre (2). Cependant, quoiqu'il paraisse présumable, d'après les citations que nous venons de produire, que les Grecs aient pratiqué la fonte de fer dans quelques œuvres d'art, il n'en est pas moins vrai que cette branche de la technique semble n'avoir été que fort rarement usitée par eux (3). Puisque nous traitons des statues de cette espèce, peut-être est-ce ici le lieu de dire quelques mots d'un passage assez bizarre de Pline, dont la teneur a, tout à la fois, provoqué l'étonnement et suscité bien des observations. De la part de l'auteur de l'*Histoire naturelle*, une semblable mention n'a

(1) *Histor. natural.*, livre XXXIV, § 40. — Comme on ne sait presque rien de cet artiste, nous nous permettrons de faire connaître à nos lecteurs ce qu'en a écrit un archéologue, dans un ouvrage resté inédit et dont nous possédons le texte original. Ce manuscrit, qui porte pour titre : *Les vies des plus sçavants et des plus renommés architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et orfèvres de l'Antiquité, recueillies des escrits des plus doctes et des plus sincères auteurs anciens et modernes, disposées dans l'ordre alphabétique, par* L. P., se divise en deux volumes petit in-folio, datés de l'an 1706, et le nombre des biographies qu'il renferme s'élève au chiffre de cinq cent vingt-deux, parmi lesquelles il en est de fort étendues. Sans aucun doute, ce livre n'est pas très-brillamment écrit ; il semble même, par ses tournures locales, avoir été rédigé dans le nord de la France; toutefois, les recherches et les appréciations qu'il renferme le rendent incontestablement supérieur à l'œuvre de Junius : *Catalogus Architectorum, Sculptorum, Pictorum*, etc., *Roterodami*, 1694, in-folio. — Voici ce qu'il dit d'Alcon : «On trouve peu de chose, sur ce sculpteur, chez Pline et dans les autres auteurs; mais, ce qui doit nous faire croire qu'Alcon était un sçavant artiste, c'est d'apprendre que ce fut luy qui fit cette statue d'Hercule, qu'on voyait dans son temple à Delphes, ville considérable de la Grèce. Elle était de fer ou d'acier, et les Thébains, selon le sentiment d'Alcon, la firent faire expressément de ce dur métal pour exprimer la force indomptable de ce demi-dieu, lequel avait, par sa vertu et son courage pendant sa vie, exterminé les tyrans et fait mourir les monstres qui persécutaient, de son temps, les hommes. Quelques-uns, entre autres Pline, disent que cette statue était faite grossièrement et sans art ni industrie: si cela est ainsi, comme ils l'assurent, il y a apparence qu'elle fut faite peu après l'invention de la sculpture, de sorte qu'Alcon serait ainsi un des plus anciens sculpteurs. Il y en a, au contraire, qui soutiennent que cette figure d'Hercule, quoyqu'elle ne fut que d'un vil métal et fabriquée dans les siècles où la sculpture n'était pas perfectionnée comme elle le fut après, n'avait néanmoins rien de défectueux, et que l'ouvrier avait surtout fait remarquer son industrie, en collant (soudant?) les pièces de fer qui la composaient les unes contre les autres, qu'il était bien difficile d'en voir les jointures. Quoy qu'il en soit, on ne peut refuser à Alcon une place parmi les sculpteurs les plus renommez, soit pour son ancienneté ou pour l'adresse qu'il avait de travailler le plus dur et le plus indomptable de tous les métaux. » (Tome II, folio 47.) — Pausanias, dans sa *Description de la Grèce*, ne parle point, au chapitre de Thèbes, de cette ancienne statue. Était-elle déjà détruite lorsqu'il visita les monuments de cette ville, ou bien la confiance et la crédulité auraient-elles fait accepter à Pline un de ces rapports, une de ces traditions auxquelles il prêtait une trop complaisante oreille, et dont il a si souvent et si abusivement rempli son livre : Quoi qu'il en soit, il est assez remarquable que ce voyageur, qui vivait plus d'un siècle après Pline et qui dut lire l'*Histoire naturelle* lorsqu'il vint s'établir à Rome, ne fasse aucune mention de cette statue. Dans le cas où cette œuvre eût été réellement faite, on serait autorisé à penser, par l'époque où l'on place Alcon et par la date du lieu où on la crut mise, qu'elle viendrait, sous le rapport du style, se rattacher à la période archaïque et se ranger ainsi, comme exécution, en des temps voisins de la sculpture des temples de Selinonte et d'Assos.

(2) *Description de la Grèce*. livre X, *Phocide*, chapitre 18. — Dans l'énumération qu'il fait des offrandes déposées dans le temple de Minerve Pronæa à Delphes, le voyageur arriva au monument en question et dit : « On voit, dans le même endroit, celui des travaux d'Hercule relatif à l'hydre; et c'est, en même temps, une offrande et un ouvrage de Tisagoras. Hercule et l'hydre sont en fer. Il est extrêmement difficile de faire des statues avec du fer, et cela exige beaucoup de travail ; c'est donc une chose très-curieuse que cette œuvre de Tisagoras, que je ne connais pas autrement. » — Pausanias profite aussi de cette occasion pour citer quelques autres pièces de même métal qu'il a remarquées ailleurs : « On voit, à Pergame, continue-t-il, une tête de lion et une autre de sanglier, également en fer, et qui ne méritent pas moins d'être admirées. On les a placées dans le temple de Bacchus. »

(3) M. Haussmann a exposé les causes de cette rareté dans les *Commentat. Societat. Gotting.*, etc., IV, p. 51. — Otfr. Mueller, *Handbuch der Archæologie der Kunst.*, § 310, 4.

réellement rien qui doive surprendre; car, dans cette Encyclopédie, son rôle se réduit trop souvent à celui d'un compilateur, auquel manque parfois la critique nécessaire au contrôle des choses qu'il relate. Aussi, et en ce qui a plus particulièrement trait à ce passage, sent-on que Pline consigne un fait qu'il ignore, qu'il s'en tient à des traditions peu sûres, enfin que les connaissances spéciales lui font défaut pour rectifier une erreur dans laquelle il tombe à son insu. Malgré son étrangeté, ce récit nous semble trop important, par la place qu'il occuperait dans l'histoire du travail du fer, pour que nous omettions de le communiquer à nos lecteurs. « L'artiste Aristonidas, dit-il, voulant rendre, sur une figure d'Athamas, l'expression du repentir succédant à la terreur, par suite du crime qu'il commit sur son fils Léarque, s'ingénia de mêler (dans la fonte) le fer avec le cuivre afin que la rougeur de la honte fût rendue par la couleur de l'oxydation ou de la rouille qui couvrirait le métal; ce monument se voit encore dans la ville de Thèbes (1). » Comme on le remarque, ce passage renferme deux points sur l'un desquels il nous faut revenir : l'alliage du fer avec le cuivre; mais, sur cette question, laissons d'abord la parole à Falconnet. Selon lui « ce morceau est surtout curieux à connaître, parce qu'il ajoute à la preuve du peu d'intelligence que Pline avait dans l'art..... Ce procédé bizarre, ajoute-t-il, ne paraît pas avoir été suivi par tous les anciens statuaires. En effet, ce devait être un objet bien ridicule, bien désagréable, bien choquant que ce barbouillage (*sic*) de rouille et de bronze, et l'écrivain, qui le rapporte sans y ajouter un mot d'observation, ne laisse aucun doute sur son ignorance des vrais moyens du statuaire pour rendre les expressions (2). Si ces moyens eussent été présents à l'esprit de Pline, s'il les eût connus, il aurait dit : ce n'est là qu'un effort impuissant et ridicule pour vouloir rendre ce que les vrais, les habiles statuaires savent exprimer par l'action, la forme, les traits du naturel, et, jamais, par une prétendue rougeur qui défigurerait la plus belle expression bien plus qu'elle n'aiderait à la représenter.... (3) » Maintenant, faut-il voir, dans ce texte si ambigu de notre auteur, le simple rapport d'une tradition qui avait cours à son époque, ou bien devons-nous y constater le souvenir d'un système de polychromie métallique dont on se servit, à l'origine, dans les œuvres de la fonte? Nous ne le saurions dire. Mais, ce qui paraît à peu près certain, c'est qu'il est difficile de nier, suivant la remarque d'un archéologue (4), que les anciens aient connu le secret de donner, aux parties diverses d'une même statue, différentes nuances de couleurs. Toutefois, continue-t-il, les détails fournis par Callistrate, au sujet de la polychromie des statues en bronze, pourraient bien n'être que des phrases de rhétorique (5); car, ceux-ci semblent se rapporter, pour la plupart, à des pièces de rapport, comme les *prætextes* coloriées en pourpre au moyen d'un mélange de plomb avec du bronze de Chypre (6).

(1) *Histoire naturelle*, etc., livre XXXIV, § 40.

(2) Selon nous, Falconnet n'a pas su tirer de ce passage tout ce que l'on en pouvait dire. Ainsi, non-seulement, il aurait dû reconnaître qu'un artiste, impuissant à rendre les expressions par l'art, pût chercher, dans les moyens barbares, la possibilité de traduire sa pensée, ce qu'Aristonidas crut découvrir dans l'effet de la rouille; mais, cette grossièreté même de moyens devait lui faire voir qu'il était, peut-être, question d'un des artistes primitifs de la Grèce, puisque son talent n'allait pas jusqu'à savoir rendre les expressions de la figure, qualité qui ne commence à paraître que sur les œuvres de l'école éginétique.

(3) *Traduction des XXXIV[e], XXXV[e] et XXXVI[e] livres de Pline l'Ancien, avec des notes*, etc., seconde édition, La Haye, 1773, 2 vol. in-8° (Tome I[er], page 112-113).

(4) Otfr. Müller, *Handbuch der Archæologie der Kunst.*, § 309, 3.

(5) Welcker, *ad* V, page 701.

(6) Pline, *Histoire naturelle*, etc., livre XXXIV, § 20.

Mais, la Jocaste de Silanion, dont la figure était d'une pâleur mortelle, obtenue au moyen d'un alliage d'argent (1), et l'Athamas, rouge de honte, d'Aristonidas, couleur produite à l'aide d'un prétendu mélange de fer (2), paraissent des faits merveilleux. » Les remarques de tels juges sont certes d'un grand poids dans la question qui nous occupe, et leur nature nous semble même telle qu'on se trouve conduit à se demander si, encore ici, il ne faut pas consigner une nouvelle erreur de la part de Pline; erreur que le silence de Pausanias, au chapitre de Thèbes (3), viendrait confirmer, à la rigueur, mais provoquer au moins, peut-être? A cette partie du travail artistique du fer, dans le modelé au marteau ou par le rendu de la fonte, se rattache l'opération de la soudure qui relie toutes les pièces entre elles. Sous le rapport de la technique, la soudure des métaux fut certainement une importante conquête, et cette découverte, fruit des besoins ou de l'étude, agrandit bientôt le cercle des moyens et des ressources dont purent disposer les ouvriers et les artistes en métallurgie. Toutefois, il est utile de rappeler que cette découverte ne fut faite qu'un peu tard, c'est-à-dire postérieurement au mode d'assemblage des pièces par le système des clous ou des rivets (4). Le livre de Pausanias, ce recueil si précieux en ce qui concerne les sciences et les arts de l'ancienne Grèce, renferme un document qui doit, selon nous, prendre ici sa place et venir jeter quelque lumière sur cette nouvelle question. « De toutes les offrandes que les rois lydiens avaient envoyées dans le temple de Minerve Pronæa à Delphes, il ne reste plus, dit-il, que la base en fer qui supportait la coupe (cratère?) donné par Halyattes. Cette base est l'œuvre de Glaucus de Chio (5), qui a inventé l'art de souder ce métal; chacune des pièces qui la composent est attachée aux autres, non par des pointes ni par des clous, mais seulement par la soudure qui les unit toutes les unes aux autres. Elle a la forme d'une tour, large par le bas et s'étrécissant jusqu'en haut. Les côtés ne sont pas pleins; ce sont des bandes disposées transversalement les unes au-dessus des autres, comme les barreaux d'une échelle. Les tiges de fer qui forment les montants se renversent en dehors par le haut; c'était là qu'on posait la coupe » (6). Suivant l'opinion d'Otfr. Muller (7), Glaucus fut un habile artiste;

(1) Plut., *De Aud. poet.*, 3, *qui Symp.*, V, 1. Cf., *de Phyth. or.*, 2.

(2) Le fer ne se mélange pas avec le cuivre.

(3) Il en est probablement de cette statue comme de celle d'Alcon que Pline affirme se trouver, de son temps, dans le temple de Thèbes, et qu'un siècle plus tard, Pausanias ne vit plus, puisqu'il ne les mentionne ni l'une ni l'autre dans sa description des monuments de cette ville.

(4) « Tous les anciens ouvrages ont été battus au marteau et assemblés mécaniquement. . . . . Cependant, on ne peut s'empêcher d'admettre que l'opération de rapporter de petites figures sur des plaques de métal ne fût alors une chose pratiquée. Le procédé, employé dans ce genre de travail, a dû consister dans la découpure, au moyen d'instruments, du métal ramolli et étendu en feuilles, et dans la fixation à l'aide de pointes ou de clous. » Otfr. Muller, *Handbuck der Archæologie der Kunst.*, § 61.

(5) Hérodote, Pausanias et quelques autres auteurs le disent originaire de ce lieu, tandis qu'Étienne de Byzance, au mot Αἰθάλη, le fait naître à Samos. — Voy. aussi : Sillig, *Catalogus artificum*, etc., verbo : *Glaucus*, et les scholies du *Phed.* de Platon. — Quant à la date de son existence, M. le comte de Clarac pense qu'on doit la placer vers l'an 690 ou 691 avant J.-C.; mais, il ajoute : « Suivant Eusèbe, cet artiste florissait à l'époque où Géla fut fondée en Sicile par Antiphême de Lindos, et Phaselis, en Pamphilie, par son frère Lacius; toutefois, le chronologiste n'indique pas la source à laquelle il a puisé la date de Glaucus, et il n'en est pas question dans Hérodote (livre I, chapitre 25), qui se contente de nous apprendre que ce Glaucus fut le premier qui trouva la soudure du fer. » (*Manuel de l'histoire de l'art chez les Anciens*, IIe partie, page 935-36.) — Otfr. Muller fait remarquer qu'étant contemporain d'Halyattes, il devait vraisemblablement être élève du fondeur samien Théodore ou Rhæcus. On estimait également cet artiste, continue-t-il, à cause de l'art qu'il possédait de durcir et d'amollir le fer, σιδήρου στομώσεις καὶ μαλάξεις (Plutarque, de *Def. or.*, 47, etc).

(6) *Description de la Grèce*, livre X, *Phocide*, chapitre 16.

(7) *Handbuck der Archæologie der Kunst.*, § 61.

il avait donné des preuves de son art en exécutant des vases remarquables, et notamment, la base du cratère dont parle Pausanias; aussi, le reconnaît-il comme l'inventeur de la κόλλησις σιδήρου que ce voyageur lui attribue, et croit-il qu'après l'indication *très-claire* qu'il en donne, il ne peut exister aucun doute sur sa découverte de la *soudure du fer*. Malgré la valeur que peut avoir cette opinion, un antiquaire français voulut, à son tour, supputer ce passage de la *Description de la Grèce* et se rendre compte de son contenu. Lecture faite, des doutes s'élevèrent dans son esprit; certains termes lui semblèrent obscurs, et l'invention elle-même, qui constitue l'importance du rapport, lui parut devoir être interprétée d'une tout autre façon. Comme ce qu'il en dit touche à plusieurs points du travail artistique du fer à cette époque, nous ferons connaître aussi le résultat de ses recherches, mettant ainsi entre les mains du lecteur les pièces opposées d'un si important débat (1). L'auteur commence par avouer qu'il n'est pas convaincu que l'on doive traduire par *soudure* le mot κόλλησις dont se sert Hérodote, et que n'expliquent ni le grand étymologiste, ni Julius Pollux dans son *Onomasticon*. « Il est bien certain, continue-t-il, que ce mot, d'après son étymologie, peut se rendre par celui de soudure; mais, dit-il, autant que ce soit, celui qu'a dû employer Hérodote pour exprimer le procédé dont, pour le travail du fer, on devait la découverte à Glaucus. L'historien grec, de même que Pausanias, qui l'a copié dans cette occasion, ne paraît pas avoir été très-familier avec les opérations techniques des arts et métiers, et il se pourrait que l'on eût quelque raison de mettre en doute la justesse de l'expression dont ils se sont servis, à six siècles l'un de l'autre, en rapportant, en quelques mots assez obscurs, l'invention qu'ils attribuent à Glaucus et dont ils font tant d'éloges, lorsqu'on voit Clément d'Alexandrie fixer la découverte du fer à l'an 1537 avant notre ère, époque un peu trop positive pour des temps aussi reculés; peut-on croire qu'à celle où l'on place Glaucus, on n'eût pas encore trouvé le moyen de souder le fer ou d'en réunir et d'en incorporer l'un à l'autre deux morceaux par le moyen du feu? car, ce n'est pas, à proprement parler, une vraie soudure, puisque le procédé de souder consiste à unir deux morceaux d'un ou de deux métaux différents par l'intermédiaire d'un autre métal plus fusible et qui les fait adhérer l'un à l'autre; tandis que, pour réunir et agglutiner ensemble deux morceaux de fer, on n'a pas besoin de recourir à un autre métal, le fer portant avec lui sa soudure, son gluten. Du moment que l'on est parvenu à en fondre le minerai et à le convertir en fonte, et que l'on a su, ensuite, en obtenir un fer souple et malléable au feu, on aura vu, en pliant un morceau de fer rouge, qu'il avait la propriété de s'étendre sous le marteau ou sous la percussion de la masse de pierre dure et réfractaire, ou de caillou, qui dut d'abord tenir lieu de marteau, lorsque l'on n'avait pas encore pu en forger en fer; on aura vu encore que le fer, replié sur lui-même, ou que deux morceaux de ce métal rapprochés l'un de l'autre s'unissaient intimement par la percussion et le foulage de leurs parties ramollies et réduites à l'état pâteux par la chaleur, et ne faisaient plus qu'un tout homogène. Il n'est guère possible que, dès le principe, l'on n'ait pas reconnu cette précieuse propriété du fer que seul, parmi tous les métaux, il possède aussi éminemment et aussi complétement, et qui lui donne une si haute importance. On en aura senti aussitôt les avantages et l'on en aura profité; ce devait même être si général et c'était si peu une invention qu'on ne pouvait guère en faire honneur à un ouvrier plutôt qu'à un autre. A l'époque que, d'après quelques données, l'on assigne à Glaucus et qui, bien qu'un peu arbitraire et sans auto-

(1) Le comte de Clarac, *Manuel de l'histoire de l'Art chez les Anciens*, IIe partie, page 936 et suivantes.

cité ancienne qui l'appuie, peut être admise sans inconvénient : à cette époque de 690 ans avant notre ère, lorsque tant de colonies étaient venues, depuis longtemps, former des établissements en Grèce et que d'autres en étaient parties pour diverses contrées des bords de la Méditerranée et de l'Orient, ne s'était-il pas déjà élevé, dans la Grèce et en Asie-Mineure, sans parler de l'Orient et de l'Egypte, une foule de superbes temples, de monuments, de palais et d'édifices publics qu'il serait trop long d'énumérer? Théodore et Rhœcus, de Samos, n'avaient-ils pas perfectionné les procédés de la fonte des métaux par l'intervention des moules à noyau? Dans toutes les opérations de la statuaire et le travail des pierres des monuments n'employait-on pas, et depuis longtemps pour la plupart des outils, le fer dont, de temps immémorial, en s'en rapportant à Homère, on connaissait, en Grèce, la trempe pour lui faire acquérir une grande dureté? C'était cette dureté, qu'on savait donner à ce métal, qui, sans doute, l'avait fait surnommer par les Égyptiens, au rapport de Plutarque, l'*os de Typhon*, le dieu malfaisant et violent, à la force duquel rien ne pouvait résister. Si, d'ailleurs, ce qui est hors de doute d'après les nombreux témoignages de la Bible et d'Homère, on employait le fer pour des outils, il fallait, de toute nécessité, qu'on sût le durcir et le convertir en une sorte d'acier, puisqu'il n'y a que cette préparation du fer, que la nature produit quelquefois et que l'art ou le hasard a pu découvrir et mettre en usage, qui puisse, en rendant le fer plus ductile et plus dur, lui donner les qualités propres à attaquer les autres métaux, les pierres et le bois, et les soumettre au travail. Il serait très-inutile d'entrer dans quelques détails sur les outils auxquels le fer durci et celui qu'on fit passer à l'état d'acier purent être employés. Autrefois comme aujourd'hui, ils ont dû servir à tous les métiers et il faudrait en énumérer tous les outils et tous les instruments; mais, du moment où le besoin ou le hasard en fit inventer, il fut indispensable, pour en confectionner une grande partie, de réunir des morceaux de fer et de les lier les uns aux autres par cette force d'adhésion que développe, dans le fer, une haute température en qui est sa soudure naturelle. Ainsi, admettre l'existence des outils et des instruments à laquelle on ne saurait se refuser, n'est-ce pas admettre en même temps que le procédé de la soudure du fer, sans laquelle il eût été impossible, en général, de les fabriquer et qu'on a dû pratiquer de toutes les manières, soit en soudant le fer par lui-même sans autre intermède que le feu et l'action du marteau, soit en ayant recours à la brasure, au moyen du cuivre et d'un fondant qui en facilitait la fusion et l'adhésion intime avec le fer? Cette méthode, plus compliquée et plus délicate, indique un art plus avancé dans ses procédés d'exécution, et plus de connaissance de la nature des métaux et des combinaisons des uns avec les autres. Mais, l'emploi du fer et du cuivre était trop ancien et trop général, à l'époque de Glaucus, pour qu'on n'eût pas fait une foule d'essais qui durent amener de rapides progrès. L'on ne saurait donc guère admettre qu'un ouvrage en fer, qui n'eût été remarquable que par la soudure de ses diverses parties, eût mérité d'attirer, plus de 220 ans après Glaucus, l'attention et l'admiration d'Hérodote, à une époque si brillante pour les arts en Grèce et en Orient, et que, plus de 500 ans après, cet éloge ait été répété par Pausanias, qui vit, à Delphes, le support en fer de la coupe offerte par Alyattes, et qui, selon le voyageur, était encore un des objets les plus remarquables parmi les riches et nombreuses offrandes qui décoraient en foule le temple d'Apollon (1). Pausanias entre dans de plus grands détails qu'Hérodote, et il cherche à nous transmettre la forme de ce support et de cette base

(1) C'est par erreur que nous avons designé plus haut ce temple (pages 21 et 23) comme étant celui de Minerve Pronæa.

que, plus tard, au IIIe siècle, nous fera mieux connaître Athénée. Il était de la forme d'une tour carrée, allant en se rétrécissant par le haut; sa partie supérieure, ou le bord, se rabattait et se recourbait, ou s'évasait en dehors comme une espèce de corniche ou d'entablement. On ne décrirait pas autrement la forme de certains pylones ou d'autels égyptiens, tels que l'on en trouve dans les peintures, et même en diverses matières... Pour en revenir au voyageur grec, après nous avoir donné une idée générale de ce support sans nous en indiquer la grandeur, qui devait cependant être assez forte, puisqu'Hégésandre, dans Athénée, nous apprend qu'il pouvait servir à des cratères, et à plusieurs vases, et à d'autres objets, Pausanias nous dit qu'il se composait de bandes et de lames horizontales, se rattachant à des montants auxquels ou les avait unies, non par des pointes ou des clous, mais seulement par la soudure. Les côtés, dont parle le voyageur, montrent que la forme était probablement carrée; ce qu'il ne dit pas, mais on peut l'inférer de ce que rapporte Hegésandre, qui, sans doute pour faire remarquer la différence de ce support avec les *anghéiothèques* (ἀγγεῖον, vase, meuble à placer des vases) d'Alexandrie, dit que celles-ci étaient à trois côtés et simplement en bois chez les personnes peu aisées; elles étaient en bronze et même en argent chez les riches. On voit que ces anghéiothèques, outre leur emploi de servir de soutien à un ou à plusieurs cratères, ce qui les fit nommer par Hérodote *hypocratéridion*, sous-cratère ou sous-coupe, faisaient encore l'office d'une espèce de buffet, comme autrefois chez nos pères les dressoirs et aujourd'hui nos étagères, et elles servaient aussi bien dans les temples que chez les particuliers. Les côtés du support de Glaucus n'étaient pas pleins, mais les lames laissaient entre elles des intervalles comme les traverses d'une échelle. Voilà tout ce que nous apprend Pausanias sur ce support ou sur cette base; car, sa forme élevée lui ferait plutôt donner ce nom que celui de soucoupe, quoique sa partie supérieure, renversée en dehors, servît de soutien à un cratère ou coupe large et profonde; mais, l'habitude que nous avons de désigner, par le mot *soucoupe*, une sorte de plat large et de peu de profondeur, ne permettrait guère d'adapter cette expression à une base élevée en forme de tour et qui supporterait une coupe, bien qu'en effet ce fût une soucoupe (1), l'hypocratéridion des Grecs. Les peintures et les bas-reliefs égyptiens présentent fréquemment des vases, surtout ceux du genre des amphores élancées et sans pieds, placés sur de pareils supports en forme de pyramides tronquées; ils sont, comme l'hypocratéridion de Glaucus, garnis de traverses horizontales et d'autres qui se croisent... Malgré l'intérêt que cette base en fer avait inspiré à Hérodote et à Pausanias, on serait disposé à croire que l'un et l'autre de ces voyageurs ne l'avaient vu pour ainsi dire qu'en passant. On ne conçoit pas trop, si l'on s'en tient à ce qu'ils rapportent sur ce support, ce qui pouvait tant y attirer leur attention, surtout celle

(1) Nous ne partageons point cette dernière opinion, puisque le monument était à jour. A notre avis, on ne doit y voir qu'un support, assez vraisemblablement composé de tiges et de lames plus ou moins gracieusement agencées ou enroulées, et formant, dans leur ensemble, une sorte de base dont les dispositions permettaient le dépôt d'un ou de plusieurs objets. Suivant la somme de talent que possédait Glaucus, ces tiges et ces lames avaient pu être modelées au marteau ou découpées à l'étampe ou à la lime, et rien n'empêche d'admettre que des pièces de rapport, artistement travaillées et représentant des figures tirées des règnes animal et végétal *, n'aient été appliquées au bâti et ne vinssent, par leurs combinaisons, varier l'œuvre principale en y jetant une ornementation assez remarquable pour appeler l'attention d'Hérodote, de Pausanias et d'Athénée. On comprend qu'une telle composition, riche de son décor et caractéristique par sa forme et son emploi, puisse éveiller la curiosité des spectateurs, et l'on conçoit qu'eu égard à sa date d'exécution, ces trois auteurs aient cru devoir la décrire afin d'en transmettre la mention aux siècles suivants.

* Otfr. Muller dit qu'on voyait, à la base de Glaucus, des figures, des insectes et des feuilles exécutées en ciselure. (*Handbuch, etc.*; § 344, 8).

de Pausanias, habitué aux merveilles des arts que, depuis tant de siècles, produisait, de toute part, la Grèce. Que pouvait avoir de si curieux une base en fer qui n'aurait présenté, pour se faire remarquer, que des bandes transversales, unies par des montants à la soudure? Il faut certainement que l'art y ait eu plus de part que dans un simple procédé de métallurgie ou du travail du fer : aussi, Hégésandre, auquel on devait une description de toutes les belles offrandes consacrées à Delphes, et qui avait vu et, à ce qu'il paraît, mieux examiné qu'Hérodote et Pausanias cette base, la décrit-il d'une manière plus circonstanciée aux savants convives d'Athénée, et il nous en transmet une idée beaucoup plus avantageuse et plus complète que celle des deux voyageurs qui l'ont précédé. On peut y reconnaître avec lui un ouvrage qui, par son ensemble et la recherche de travail de ses détails, aurait pu, de tout temps, attirer l'attention et la satisfaire. On voit que ce support du cratère offert à Apollon par Alyattes, probablement assez grand, était à jour de tous côtés, et que, dans son intérieur, on pouvait disposer, sans doute sur des tablettes ou de petites consoles, divers objets artistement travaillés. Ils devaient présenter un ensemble riche et varié, et, comme le dit Hégésandre, ils méritaient bien de fixer les regards. C'étaient, sans doute, des figurines de divinités, d'hommes, d'animaux, et même de plantes désignées par les expressions de *zôdaria*, *zôyphia*, *phytaria*, dont les deux premières s'appliqueraient à des représentations d'êtres vivants et animés, et, la dernière, à des productions du règne végétal. Si elles étaient combinées ensemble, elles pouvaient offrir des combinaisons du genre de celles des arabesques de l'Orient, où des figures humaines et d'animaux se groupent avec des feuillages. Hégésandre n'a pas fait attention à la manière dont tous ces objets étaient unis ou fixés dans le vide de ce support, qu'il appelle *hypostêma*, ce qui montrerait qu'il préfère cette désignation à celle d'*hypocrateridion* ou soucoupe, donnée par Hérodote et par Pausanias. Il n'est nullement question de soudure ou de la kollêsis d'Hérodote; mais, Hégésandre fait remarquer que ces objets étaient travaillés avec art, ciselés (ἐντετορευμένα), et cette expression, où l'on retrouve l'art de la toreutique, auquel nous a initiés le bel et savant ouvrage de M. Quatremère..., indique, sans qu'Hégésandre le dise positivement, que les figures qui ornaient le support en fer étaient composées de diverses substances, ou métalliques ou de différentes natures, et que l'or et l'argent pouvaient, au moyen de la ciselure, y être unis au fer et y ajouter un grand prix, sous le rapport de la valeur intrinsèque et sous celui du travail. Ces objets, à l'époque d'Hégésandre, plus de 900 ans après Glaucus, étaient déjà assez anciens pour avoir perdu, par l'influence de l'air et par l'effet de la fumée et de l'oxydation, une grande partie de leur premier éclat métallique, et pour qu'Hégésandre n'ait pas remarqué l'alliance des divers métaux. Nous voyons, de même, que, souvent, elle est peu sensible et qu'il faut y regarder de près, pour s'en assurer, dans des armes orientales ou de nos anciens chevaliers en fer damasquiné et moins anciennes, de beaucoup, que ne l'était, du temps d'Athénée, au IIIe. siècle de notre ère, la base en fer de Glaucus, qui datait du VIIe avant cette époque. L'expression ἐντετορευμένα, ouvrage de la toreutique et de la ciselure, ne dit pas, d'une manière nette et claire, si les objets, qui ornaient le support, étaient de ronde-bosse ou appliqués en bas-reliefs, ou s'ils n'étaient que ciselés à plat. Cependant, comme ils étaient disposés dans la partie vide du support à jour, il est bien à présumer qu'ils étaient de ronde-bosse et pour être vus de tous les côtés. Il n'y aurait, je crois, pas trop de hardiesse à admettre que ces objets en fer étaient damasquinés [1] en divers métaux, travail qui est bien celui du τόρος, ciselet, au moyen duquel

(1) Tout en approuvant une partie des idées émises par M. le comte de Clarac, nous ne saurions cependant adopter, comme

on les incrustait dans le fer. Je vois, d'après les lexiques, que l'expression ἐκτετορευμένα peut s'appliquer à des ouvrages travaillés en bas-relief et propres à être mis en application sur un fond; tandis que le terme ἐντετορευμένα, employé par Athénée, indiquerait un travail de ciselure en creux, caractérisé par la préposition ἐν, *dans*, et que l'ἐντετορευμένον, la ciselure en creux, conviendrait très-bien à des tailles, des sillons creusés au ciselet dans le fer, et que l'on aurait incrustés de filets d'or et d'argent, de lames découpées, pour en former des figures et d'autres genres d'ornement. Nous voyons de nombreux exemples de ces incrustations dans le bronze à plusieurs figurines égyptiennes plus anciennes que Glaucus, et dont quelques-unes sont au musée égyptien de Charles X, et d'autres, de travail grec et romain, provenant des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, se voient au musée de Naples, et sont bien moins anciennes que nos figurines égyptiennes..... De beaux ouvrages de ce genre et où divers métaux auront été incrustés et comme *collés* dans le fer, qui n'oppose guère plus de difficulté que le bronze au travail, auraient été bien dignes d'attirer l'attention d'Hérodote et des siècles suivants, comme ils attirent encore la nôtre. L'on peut admettre aussi que ce pouvait être la *collêsis*, la soudure du fer, qui avait paru si remarquable à l'historien et dont il attribue l'invention à Glaucus, quoiqu'il soit bien à présumer qu'elle était plus ancienne en Orient et que ce peut être là qu'il en aura trouvé la pratique et les modèles. On peut donc, sans passer pour téméraire, croire, avec M. Passow, dans son excellent dictionnaire grec, que la *collêsis* du fer dans Hérodote n'est pas simplement le procédé de la soudure de ce métal, qui ne devait avoir rien de remarquable aux époques d'Hérodote et de Pausanias, ni même à celle de Glaucus, mais que ce pouvait être une espèce de damasquinure qui se prêtait à produire de riches ouvrages. Ajoutant un grand prix à un support en fer, elle l'aurait rendu digne, par son travail, de soutenir un beau cratère en argent, et nous pouvons, mieux que d'après Hérodote et Pausanias, nous faire une sorte d'idée de cette *collêsis* par la description succincte d'Hégésandre dans Athénée. » Cette esquisse du travail grec du fer nous semblerait incomplète si nous ne signalions, mais brièvement, un dernier emploi de ce métal dans d'autres branches de la technique : nous voulons parler de son application aux œuvres de la torentique et de la ciselure. Strabon (1) dit qu'à Cybire, dans l'Asie-Mineure, on ciselait le fer avec un certain art; mais, s'il faut en croire Plutarque (2), l'un des plus beaux ouvrages que l'antiquité produisit, fut ce fameux casque qu'un nommé Théophile (3) exécuta pour Alexandre et dont le poli égalait en éclat, dit-on, celui de l'argent. Ici se clôt, à notre grand regret, la série des notions qui ont trait au rôle que la société grecque imposa au fer. Or, il résulte de nos recherches que les emplois, déjà nombreux, auxquels on l'avait soumis, et que les différents modes de préparation, soit pour le convertir en acier ou pour lui donner les qualités de la trempe, accusent, manifestement, et la puissance de l'industrie, et le degré de civilisation de ce peuple, l'un des plus grands, sans nul doute, parmi ceux de

désignation, l'un des mots qu'il applique à cette κόλλησις des écrivains grecs D'après ses recherches, la découverte de Glaucus ne serait autre qu'une sorte d'incrustation métallique à laquelle il donne le nom de ***damasquinure***. (*Voy*. Tome II, p. 499 et 940-41.) En employant ce dernier mot, nous pensons que le docte archéologue se sert d'un nom évidemment impropre, puisqu'à cette époque, Damas ne s'était point encore rendue célèbre par une industrie qui fit, plus tard, sa réputation. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre remontant à une date aussi reculée, le mot seul d'***incrustation*** convient pour désigner ce genre de travail.

(1) ***Rerum geographicarum***, etc.; livre XIII, ch. 631.

(2) ***Vitæ parallelæ Græcorum et Romanorum. — In Alexandrum***; § XXXII.

(3) Raoul Rochette, ***Lettre à M. Schorn; Supplément au Catalogue des artistes de l'antiquité grecque et romaine, par M. Sillig***; deuxième édition (page 418); Paris, 1845, in-8°.

l'ancien monde. Grâce à ces documents, rapprochés des investigations modernes, l'histoire archéologique du fer commence à se former sur le terrain de la Grèce, et, malgré l'absence ou la rareté des monuments, l'on arrive à constater que ce métal reçut non-seulement maintes applications aux besoins de la vie, mais qu'on l'employa encore dans le domaine et pour les créations de l'art. Le but de cette notice étant plus spécialement départi à l'examen de cette dernière question qu'à celle de la technologie, on ne doit point être étonné si nous nous y étendons davantage. Du reste, les notions qu'elle donne nous initient tout naturellement aux difficultés qu'il fallut vaincre ou à la connaissance de procédés en usage, et leur rapprochement ainsi que leur classification révèlent à la fois les améliorations que les ouvriers et les artistes durent apporter dans ce genre de travail. Quelque précieuses que soient ces notions, il en est toutefois une qui fait ici défaut, et celle-ci n'est pas la moins importante dans la question qui nous occupe. On regrette que les monuments de l'art soient presque entièrement muets sur les préparations industrielles ou artistiques de ce métal; car, il eût été intéressant de savoir quels furent les moyens dont se servirent les Grecs. Ainsi, l'on voudrait, à l'aide de représentations graphiques, pouvoir pénétrer dans l'intérieur d'une forge ou dans un atelier de ferronnerie; on eût désiré connaître les dispositions de ces pièces ainsi que l'agencement des outils et des ustensiles; il aurait encore été curieux de voir fonctionner les ouvriers ou les artistes pendant les manipulations qu'ils font subir au métal; enfin, l'on aimerait à apprécier les différences qui existaient dans les travaux, entre l'exécution des objets usuels et celle des œuvres plus soignées et plus délicates de l'art; mais, il en faut, sur ce point, prendre décidément son parti et s'en tenir aux seuls documents laissés par Aristote, les compositions, tracées sur les gemmes et sur les vases peints, ne nous offrant que de faibles ressources pour l'étude d'un tel sujet. Et cependant, malgré ces obstacles, il nous semble qu'en réunissant les fragments épars et relatifs à ces questions d'atelier, de forge et de procédés, il nous semble, dis-je, qu'on parviendrait, peut-être, à comprendre ce que furent ces différentes choses. Homère donne, dans ses poëmes, quelques descriptions de lieux où l'on travaillait les métaux; plus tard, les sujets produits, en relief ou en intaille, sur les gemmes, et les scènes peintes sur les vases, viennent augmenter nos connaissances; enfin, dans les derniers temps, Pausanias nous révèle, à propos d'une tout autre cause, quels étaient les principaux outils et instruments dont on se servait pour le traitement du fer. Ces dernières notions, dégagées du sujet où elles se trouvent, nous paraissent assez importantes pour prendre ici leur place et pour clore convenablement le chapitre consacré à ce métal chez les Grecs. Le passage dont il s'agit se rapporte à l'un des épisodes de la seconde guerre de Messène (682 ans av. J.-C.) : « Les Lacédémoniens, pour obéir à un oracle, cherchaient alors les os d'Oreste. Lichas, durant son séjour à Tégée, devina qu'ils étaient dans l'*atelier d'un forgeron;* il crut reconnaître tous les signes indiqués dans les instruments qui se trouvaient en cet endroit : les vents, dans les *soufflets de la forge,* qui, comme eux, agitent l'air avec impétuosité; le type, dans le *marteau;* l'antitype, dans l'*enclume;* enfin, la chose nuisible dont parlait le dieu, dans le *fer* (1), si redoutable, en effet, aux humains, puisque l'on s'en servait à la guerre. » De tels renseignements sont, sans doute, d'une grande valeur pour l'élu-

(1) Pausanias fait, à propos de l'application de ce métal aux armes, une observation que vient confirmer, du reste, le résultat des découvertes : « Si, dit-il, l'oracle eût concerné les temps héroïques, il aurait fallu, par cette expression, entendre de l'airain..... Que les armes des héros fussent toutes de ce dernier métal, j'en ai pour preuve ce que dit Homère, dans ses poëmes, de la hache de Pisandre et de la flèche de Mérionès. Je peux citer encore, à l'appui de ce que j'avance,

cidation de nos recherches; mais, nous n'en déplorerons pas moins l'absence ou la perte des monuments de l'art dont la nature et le contenu eussent jeté une vive lumière sur le sujet. Quoi qu'il en soit, et pour nous résumer en ce qui concerne les Grecs, j'inclinerais à croire, d'après le texte d'Aristote, joint aux citations des autres auteurs, que ce peuple sut dès lors appliquer le fer à certains emplois, et que ces applications furent non-seulement le résultat des exigences ou des besoins, mais, bien plus encore, celui de l'insuffisance du bronze dans quelques destinations auxquelles on l'avait affecté. — L'ordre naturel de la chronologie transporte maintenant notre examen sur le sol antique et mystérieux des Étrusques. On comprend que nous n'entendons point passer en revue les époques diverses de leur histoire ou même esquisser un tableau des différentes phases de leur art; il s'agit uniquement d'approfondir ici l'un des points de la technique, et de rechercher si, parmi les textes et les monuments échappés à la destruction, l'on ne parviendrait à découvrir quelques notions relatives à l'exploitation et au travail du fer deux points qui nous paraissent assez difficiles à traiter; car, en fait de documents écrits, presque toutes les productions littéraires de ce peuple sont perdues, et, sous le rapport des œuvres, c'est à peine si, à l'exception des tombeaux, de leur décor et de leur mobilier, l'on peut citer quelques rares débris. De fortes présomptions, que tout tend à établir, nous portent à admettre que les Étrusques durent, à l'imitation des précédents peuples, se servir du fer; mais, en limitèrent-ils l'emploi aux seuls besoins de la vie, ou bien l'appliquèrent-ils encore aux créations de l'art? Questions ardues que le temps pourra résoudre, grâce à la découverte des textes ou à celle non moins précieuse des monuments eux-mêmes. Cependant, je n'hésite point à croire (et, pour cela, je base mes conjectures sur la notion de l'usage du fer par les Assyriens, les Égyptiens, les Hébreux et les Grecs), que les Étrusques, à leur tour, connurent aussi ce métal et qu'ils s'en servirent; seulement, je suppose que son emploi fut restreint aux choses d'un ordre secondaire : ainsi, l'on en faisait probablement des outils pour la taille des pierres ou pour la sculpture des gemmes (Scarabées, etc.,) et d'autres pièces plus ou moins importantes; au reste, parmi les villes de l'Étrurie où l'on travaillait le fer, les anciens auteurs

la lance d'Achille, déposée, à Phasélis, dans le temple de Minerve, et l'épée de Memnon qu'on voit, à Nicomédie, dans celui d'Esculape; car, la pointe et la garniture ainsi que toute l'épée sont en airain. Je peux donner cela comme authentique. » — Cette leçon d'archéologie, donnée par Pausanias dans le IIe siècle de notre ère, est certainement l'un des faits les plus curieux de l'histoire de cette science, et cette constatation, établie dès lors sur la différence des armes usitées en Grèce, révèle, dans cet écrivain, un observateur à la fois profond, judicieux et instruit. Or, en présence d'une aussi vieille constatation, l'on se demande à quoi se réduisent les travaux et les investigations des modernes? Très-certainement, à d'incontestables redites. (Voy. Mauduit, *Recherches dans la Troade*, etc.; et les ouvrages des autres archéologues qui se sont occupés de cette question.) — Par un de ces hasards heureux que nous recherchions depuis longtemps, ce passage de Pausanias nous fournit l'occasion de produire une remarque que nous considérons comme très-importante. Il s'agit d'appeler l'attention sur un sujet qui semble avoir échappé jusqu'ici aux investigations des antiquaires, et dont la teneur, restée muette ou inaperçue, mérite cependant de prendre place dans le domaine des faits définitivement acquis. Ce sujet n'est rien moins que la manifestation d'un certain ordre d'idées plus ou moins anciennes, laissées obscurément dans l'oubli et que l'indifférence seule, pour ne pas dire l'inintelligence, a pu négliger de révéler au monde savant. Je m'explique : selon nous, le travail des études archéologiques n'est point, comme on le suppose, une œuvre exclusivement moderne, bien que je reconnaisse l'extension, la forme ainsi que la voie toutes particulières qui leur ont été données en ces derniers temps. Ainsi, lorsqu'on reporte ses regards en arrière, lorsqu'on lit attentivement les écrits de quelques auteurs de différents âges, ce n'est pas sans une certaine surprise qu'on apprend qu'ils se sont parfois occupés de l'appréciation des œuvres de l'art, et qu'ils se sont complus dans l'étude et l'analyse de plusieurs des monuments qui les avaient le plus frappés. Prises en elles-mêmes, ces observations ne présentent point, je le sais, ce qu'on nomme vulgairement un corps méthodique ou de doctrines, puisqu'on les trouve rares et isolées, en divers endroits de leurs ouvrages;

citent plus particulièrement celle de Populonia comme le lieu par excellence de sa fabrication. Néanmoins, quels furent les modes d'extraction et d'affinage, et en quoi consistèrent les manipulations ou les procédés dont on fit emploi pour convertir ce métal en objets propres aux besoins de la vie? Nul, très-certainement, ne le sait; puisque, textes et œuvres graphiques, tout fait complétement défaut; aussi, pensons-nous qu'à l'avenir seul est réservée la solution de cet intéressant et difficile problème. — Des Étrusques, l'usage du fer passa, sans nul doute, aux Romains; mais, dans quelles conditions et dans quelle mesure le transmirent-ils? Là, est la question, et ce qu'il convient de savoir; mais, les éléments manquent. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'en s'en tenant au nombre des monuments conservés, son application a dû prendre, dès lors, une extension comparativement plus considérable; car, à partir d'une époque, et qui doit se rapporter, je pense, aux derniers siècles de leur civilisation, l'emploi de ce métal paraît s'être étendu à une multitude de pièces, d'usages assez divers, soit professionnels, commerciaux, domestiques ou agricoles, et cette induction résulte, pour nous, de la masse d'objets ou d'ustensiles que les fouilles ont successivement fait sortir du sein de la terre et dont le travail ou le style de fabrication semble se rattacher à la date que j'indique. Quoi qu'il en soit, si, comme tout porte à le croire, l'usage du fer fut quelque peu restreint depuis les premiers jours de Rome jusqu'à ce moment, on ne saurait méconnaître qu'il acquit, vers cette période qu'on désigne sous le nom d'ère impériale, un développement assez extraordinaire, puisqu'on en étendit l'emploi à une foule de destinations auxquelles les Grecs et les Étrusques n'avaient su l'adapter; d'où l'on peut conclure que cette variété même contribua puissamment à sa vulgarisation. Or, un tel état de choses porta avec lui ses conséquences : dès ce moment, le fer compta pour beaucoup dans les moyens de l'industrie ou dans les ressources de la vie privée, et cette action, née des besoins ou créée par le génie, procura aux Romains des moyens nouveaux dont ils profitèrent et qu'ils firent tourner au progrès de la science et de l'art. Mais, cette extension, donnée plus ou moins subitement au fer, eut vraisemblablement un principe ou une raison d'être, que l'on doit pouvoir apprécier? Nous plaçant, pour les découvrir, sur

mais, à nos yeux, cette présence n'en accuse pas moins, dès une époque assez ancienne, l'origine et les phases d'une série de remarques qu'on croyait entièrement nouvelles, et dont le principe ou le point de départ remonte, on le voit, à des siècles fort antérieurs. Une telle constatation établie, ce serait, selon nous, un travail curieux à entreprendre que celui de réunir, dans un même cadre, tous les documents archéologiques laissés par ces écrivains qui, à des mérites divers, ont, plus ou moins, introduit, dans leurs livres, de semblables observations. Pour qui se sentirait le courage d'une pareille entreprise, il y aurait, là, les éléments d'un bien vaste programme ou l'appât des plus attrayantes conquêtes, et le résultat de ces recherches fournirait, je n'en doute pas, pour l'histoire encore à faire de l'archéologie, une moisson inappréciable et inconnue qui compenserait bien amplement les peines de l'investigateur. Personne n'ignore que l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes ont successivement donné le jour à certaines intelligences d'élite dont le goût et la raison se plurent à porter, avec ou sans justesse, des jugements sur la valeur des œuvres de l'art, afin d'en déterminer sans doute le caractère, la nature, l'histoire ainsi que la technique; mais, si, de ces opinions et de ces arrêts, la plupart furent énoncés verbalement, il en est d'autres que leurs auteurs ont consignés dans les livres, ce dont nous fournissons, plus haut, une preuve par la reproduction du passage de Pausanias. Or, comme le hasard de nos lectures nous a, maintes fois, révélé la présence de passages analogues qui fortifient notre opinion et viennent confirmer, du moins en principe, le vieil axiome du *nil sub sole novum*, on en peut, à notre avis, conclure qu'en fait d'archéologie encore, cette science, qu'on croyait d'hier, il en existe des traces, à la vérité bien éparses, dans les écrits d'un assez grand nombre d'anciens auteurs, parmi lesquels se trouve Pausanias, ce voyageur archéologue qui vivait au II[e] siècle de notre ère. Nous n'en dirons pas davantage; il nous suffit, pour le moment, de produire cette remarque que nul autre, je crois, n'avait formulée jusqu'ici, nous réservant d'entrer, par suite, dans de plus longs détails, et de développer complétement alors toutes nos idées sur la matière. (*Novembre* 1854.)

le terrain de l'hypothèse, serait-il permis de les rapporter aux victoires de ce peuple, qui leur assurèrent la jouissance des mines possédées par les vaincus, ou bien devrait-on croire que, constatant l'insuffisance des armes et des ustensiles en bronze, ils voulurent les remplacer par des analogues en un métal beaucoup plus solide? L'un et l'autre motif pourrait, à la rigueur, tout aussi convenablement s'admettre. Cependant, il nous semble qu'on doit en rechercher la cause ailleurs : ainsi, je l'attribuerais volontiers aux améliorations ou aux progrès qu'on obtint dans la métallurgie, et cette habileté dans le travail du fer dut contribuer, selon nous, à ce soudain développement. Des événements politiques auront encore pu hâter ou provoquer même cette explosion; enfin, les relations des peuples avec lesquels les Romains furent en contact, ou l'adoption de quelques-uns de leurs procédés industriels furent tout autant d'autres causes plus ou moins vraisemblables. En résumé, nous supposons donc qu'on perfectionna, dès lors, le traitement du fer, et que cette amélioration permit de l'appliquer à une foule d'usages et de destinations auxquels on n'avait pu, faute de moyens, l'affecter auparavant. Il ne serait point impossible que cette condition du métal n'ait donné naissance à des industries nouvelles, comme il se pourrait aussi que de tels progrès dans le travail des métaux aient non-seulement provoqué une révolution dans certaines branches de l'industrie, mais qu'ils aient suscité encore un développement commercial dans l'Empire et chez les différents peuples en rapport avec la métropole. Maintenant, quelle avait été la source de cette amélioration dans la technique? La possession, très-vraisemblablement, d'une ou de plusieurs découvertes réalisées par quelque docte praticien ou par tel habile industriel, découvertes dont la nature et les conséquences eurent pour effet de vulgariser la chose en étendant son action et son emploi, grâce à des procédés nouveaux et à des moyens beaucoup mieux combinés. Or, en quoi consistèrent ces améliorations de procédés et de moyens? Telle est la question à résoudre. Dans un assez grand nombre de choses sans doute, mais surtout dans l'établissement de forges et de fourneaux mieux construits, dans l'action d'un matériel plus puissant et plus complet, dans un outillage plus nombreux et plus convenable, enfin, dans un affinage plus pur, dans une trempe meilleure et dans la pratique aussi de l'aciération du métal. On conçoit que de tels éléments, joints à une plus grande habileté dans la main-d'œuvre, purent changer l'ensemble et les détails des anciens procédés de fabrication, qu'ils donnèrent au métal une qualité qui en étendit l'usage, et qu'ils introduisirent des modifications dans plusieurs branches du commerce où jusqu'alors l'absence du fer avait été un obstacle de développement. Tout tend donc à établir, mais en particulier la découverte de cette variété de monuments en fer, qu'il se passa, vers cette époque, un grand fait relatif à ce métal, et ce fait, que constate du reste la présence de tant d'intéressantes pièces, permet de supposer que, sur ce point, le peuple-roi avait dépassé les Egyptiens, les Grecs et les Étrusques, ses maîtres, on le sait, en beaucoup d'autres choses. Ainsi donc, les Romains avaient probablement fait dès lors un pas énorme dans cette industrie, et ils y avaient entrevu des horizons et ouvert des voies qui échappèrent à leurs illustres prédécesseurs? De semblables conquêtes fournissent assurément la mesure du degré où était parvenue la civilisation de cet empire, et cette constatation nous révèle, d'une manière irrécusable, sa situation, sa puissance et sa mâle énergie. Du reste, pour qui connaît l'histoire, ce fait, pris en lui-même, n'offre rien que de très-ordinaire. Lorsqu'on se rappelle le faste déployé à Rome, lorsqu'on se retrace le point où étaient arrivés le commerce et l'industrie, lorsque surtout la pensée

se reporte au luxe de maint empereur ou de tels citoyens, on n'est guère surpris des progrès que dut faire le travail des métaux, puisque tous les arts professionnels avaient atteint un haut degré d'exécution. Sous la main des ouvriers et des artistes, le bois se transformait en meubles ou en siéges d'une rare élégance; l'or et l'argent se voyaient convertis en bijoux, en vaisselle, en armes ou en œuvres d'art; le lin, la laine et la soie passaient à l'état de riches étoffes dont la nature et l'éclat augmentaient le comfort de la vie; enfin, presque tout répondait aux besoins et à la splendeur d'une des plus grandes monarchies qui aient paru dans le monde. Quoi d'étonnant alors que, poussés par cette recherche du nouveau ou par ce désir d'étendre l'horizon des conquêtes, des savants ou des hommes spéciaux aient cherché à produire, dans le travail du fer, des améliorations que tant d'autres branches réalisaient, à l'envi, pour la plus grande jouissance des citoyens de l'Empire!..... De semblables perfectionnements n'étaient que la conséquence de l'état des choses et le résultat d'une civilisation dont quelques-uns des membres tendaient, par leurs efforts, à reculer les limites. Cependant, quoique les Romains aient fait un plus grand usage du fer que les Grecs, celui-ci fut, on doit le dire, encore restreint. Le moment n'était pas venu où ce métal, grâce à de savantes applications, serait l'un des plus puissants agents de l'industrie et celui à l'aide duquel on révolutionnerait les sciences. Ce moment, les Romains n'étaient point appelés à le voir. Il devait être l'effet des âges et, seulement, le fruit des conquêtes de l'avenir; aussi, les plus beaux génies de l'époque ne l'entrevirent-ils pas. Bien des siècles allaient se passer, bien des commotions devaient surgir, bien des transformations s'opéreraient même, avant que ce perfectionnement s'accomplît. Néanmoins, quelque borné que fût l'emploi de ce métal, on ne saurait méconnaître que les Romains ne l'augmentèrent, et cette constatation implique, à nos yeux, des notions plus étendues et une pratique plus savante, peut-être, dans sa métallurgie: notions et pratique dont nous allons essayer de découvrir l'importance en interrogeant les rares notions éparses dans les anciens auteurs. Déterminons donc quelles furent les connaissances des Romains sur la nature et l'affinage du fer, et cherchons, dans leurs écrits, si l'on ne trouverait quelques documents sur l'un et l'autre de ces deux points. Le livre de Pline, cette encyclopédie de l'époque, est, sans conteste, l'ouvrage qui renferme les notions les plus considérables et celles aussi qui nous renseignent le mieux. Voici ce qu'on y lit : « De tous les minerais, c'est le fer qui est en plus grande abondance (1); c'est, en même temps, le métal le plus utile et le plus nécessaire à l'homme. On en rencontre des mines (2) presque partout. L'Ile d'Elbe (*Ilva insula*), sur la côte d'Italie, en renferme dans son

(1) En Italie, les mines de fer furent exploitées dans les premiers siècles de la république; cette péninsule était même, s'il faut en croire Pline (*Liv. XXXIII. 21*), riche en métaux de tous genres; mais, ses mines furent fermées, de bonne heure, en vertu d'un sénatus-consulte, *vetere interdicto patrum*. Cette interdiction, comme je l'ai déjà dit, fut probablement prononcée au IVe siècle de Rome, à l'époque des premières lois somptuaires ou des lois liciniennes. Les Romains abandonnèrent leurs mines indigènes pour les gisements plus féconds des terres conquises, telles que l'Espagne, la Macédoine, l'Illyrie, la Grèce, l'Afrique et la Sardaigne. — Caton le Censeur établit, le premier, un impôt sur les mines de fer et d'argent de la Tarraconaise (*Tite Live; livr. XXXIV. 21.*). DUREAU DE LA MALLE, *Économie politique des Romains*; Tome II, page 439-440.

(2) Chez les Romains, l'exploitation du fer était devenue une affaire si importante et si considérable, qu'ils avaient jugé à propos d'en faire surveiller la direction par des personnes spéciales. Ainsi, dans une inscription, rapportée par Muratori, on voit qu'il est question d'un TI. CLAVDIVS MACRO CON. FERR. NOR., c'est-à-dire *confector* ou *conductor ferri Norici*. Nous ajouterons qu'aux règnes de Trajan et d'Adrien, on prit l'habitude de désigner la nature des métaux par les noms des villes et des provinces où les Romains les travaillaient. Sur une médaille d'Adrien, on lit : MET. NOR. ou *metallum noricum*.

sol [1]. Il se trouve encore, sur le littoral de la Cantabrie, une montagne fort élevée, qui, chose incroyable, est entièrement composée de ce métal; nous en avons parlé. Enfin, on reconnaît aisément les terres ferrugineuses à la spécialité de leur couleur. » Pline entre, ensuite, dans quelques détails sur la technique et les résultats de l'affinage. « Le minerai se traite de la même manière que celui du cuivre; seulement, en Cappadoce, on se demande s'il est un présent de l'eau ou de la terre; car, ce n'est qu'arrosé avec l'eau d'un certain fleuve que le minerai produit du fer dans les fourneaux..... Certaines terres ne donnent qu'un métal mou et approchant du plomb; d'autres, un fer cassant et cuivreux, détestable pour les roues et les clous, auxquels le fer mou convient; un autre n'est bon qu'en petits morceaux : on l'emploie pour les clous des bottines; enfin, une dernière espèce est très-sujette à la rouille. Ces différentes variétés de fer reçoivent le nom de *strictures* (gueuses), terme dont on ne se sert pas pour les autres métaux et qui vient de *stringere aciem*, tirer l'acier, fer forgé. La différence du métal, continue-t-il, entraîne la différence des fourneaux : les uns sont destinés à forger le noyau de fer, le plus dur et le plus propre au tranchant; dans d'autres, on ne fabrique que des enclumes et des marteaux. Toutefois, la plus grande différence réside dans la trempe, qui consiste à plonger dans l'eau le fer rougi au feu. Cette eau, dont la nature varie suivant les lieux, a rendu célèbres, pour la qualité du fer, certaines localités, telles que Bilbilis [2] et Turiasso, en Espagne, et Côme, en Italie, bien que ces endroits n'aient pas de mines de ce métal. Mais, le meilleur fer est sans contredit celui de la Sérique, qui nous l'envoie avec ses étoffes et ses pelleteries. Le second rang appartient à celui des Parthes. Sur notre continent, l'acier doit, ainsi que dans la Norique [3], sa bonté à la mine de fer d'où il provient; ailleurs, il la doit à la trempe. On cite surtout l'action de l'eau de Sulmone [4]. » Si les Romains héritèrent des Grecs et des Étrusques les procédés dont ils firent usage dans le travail des métaux, il est à présumer aussi qu'ils apportèrent, à l'égard du fer, certaines modifications ou perfectionnements dans la manière de le traiter. On vient de voir que les Romains eurent à exploiter d'assez nombreux gîtes ferrifères; maintenant, nous devons ajouter que la composition des minerais que fournissaient ces gîtes permit aux industriels d'en extraire le métal par des procédés assez simples et analogues, par exemple, à ceux dont on se sert aujourd'hui dans la méthode dite *catalane* [5]. Pour

La plupart des anciens auteurs disent que la Norique était abondamment pourvue de mines de fer. D'autres médailles, portent les abréviations : METALL. DELM., désignent que le métal dont elles sont faites, sort de la Dalmatie, contrée que les historiens et les poètes vantent par le nombre et la richesse de ses mines..... MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, article : *Fer*. — On pourrait citer beaucoup d'autres exemples ; mais, ceux-ci suffisent pour l'objet de notre travail.

(1) Suivant Virgile, les mines de fer de cette île passaient pour être inépuisables : « ... *Ilva... Insula inexhaustis chalybum generosa metallis.* (*Æneid. lib. X.*)

(2) Aujourd'hui Calatayud, ville du royaume d'Aragon et patrie de Martial, qui fait souvent mention, dans ses Épigrammes, (*Liv. IV*), de la trempe du fer de sa ville. HOEFER, *Histoire de la Chimie, etc.*; Tome I, pag. 127.

(3) On lit, dans Horace, *noriscus ensis*, épée norique; et, chez Pétrone, *noricos cultros*, couteaux de la Norique. HOEFER, *Histoire de la Chimie, etc.*; Tome I, pag. 127.

(4) *Historia naturalis, etc.; liber XXXIV*, § 41.

(5) La réduction des minerais de fer, en elle-même, est une opération fort simple. La chaleur suffisant pour expulser l'eau et l'acide carbonique de ceux qui en contiennent, ils peuvent être tous considérés comme des oxydes, et ces oxydes, moyennant une bonne chaleur, sont tous changés en fer métallique. Quand le minerai est bien pur, le fer peut en effet se fabriquer directement de cette manière. On fait chauffer le minerai à une forte température dans de petits fourneaux, avec du charbon de bois : la réduction s'opère, et les morceaux, transformés en fer métallique, se soudent en une seule et même masse que l'on porte sous le marteau pour la forger en barres. Cette méthode, que l'on nomme la *méthode catalane*, est celle que l'on

pouvoir apprécier quelles furent les opérations de l'extraction et de l'affinage, il nous faudrait posséder d'autres détails que ceux laissés par Pline ; car, cet écrivain n'est, trop souvent, qu'un compilateur incompétent dans les matières qu'il traite et duquel, par suite, il y a peu à tirer, comme éclaircissements, pour l'objet de ses recherches. Dans cette seule question du fer, on voit, par ce qu'il en dit, que la science du technologue lui fait défaut, qu'il se borne à des notions incomplètes, enfin qu'il ne résume même pas l'ensemble des connaissances acquises à son époque ; aussi, ne saurait-on y recueillir de bien grandes lumières sur sa nature et sa préparation chez les Romains. L'examen de telles matières exigerait des documents rigoureux sur la construction de l'atelier et de ses parties, sur la variété de l'outillage de même que sur les manipulations, puis, toute une série de renseignements qui, par malheur, nous manquent et dont Pline parle peu ou point ; d'où je conclus qu'il est presque impossible de se rendre compte des lieux, des outils ou des travaux relatifs à la fabrication du fer pendant les derniers siècles de la domination romaine. En l'absence des textes, les monuments de l'art viendront, peut-être, nous aider dans nos recherches et éclaircir l'un ou l'autre de ces points. En effet, quiconque voudrait prendre une idée de l'état ou de la condition de ces ateliers métallurgiques, celui-là pourrait, je crois, y parvenir en puisant quelques indices dans les œuvres que nous allons faire connaître. Je veux parler ici des représentations figurées sur certains bas-reliefs, sur certaines peintures, mosaïques ou gemmes ; mais, les ouvrages à gravures, qui traitent de ces branches, lui fourniront surtout, parmi le grand nombre des scènes, divers renseignements sur cet objet, et ces renseignements formeront tout autant de matériaux précieux à approfondir les dispositions de la forge et la variété de l'outillage. On y voit, assez généralement, une ou plusieurs figures dans l'action des ferronniers traitant le métal et lui donnant une forme quelconque. Cette espèce de monument est une mine importante à consulter dans la question qui nous occupe. Mais, par une fatalité malheureuse, la plupart de ces compositions ne se rapportent point à la vie civile et industrielle des Romains; ce sont, presque toujours, des sujets mythologiques et qui ont plus particulièrement trait à la fable de Vulcain, ce qui nous transporte sur le terrain de la fiction, et, par conséquent, sur un point assez étranger à la vérité historique. On y distingue fort bien le dieu travaillant, avec ses cyclopes, une pièce de métal qu'ils façonnent sur l'enclume. Les outils dont ils se servent sont des tenailles ainsi que de grands et de petits marteaux ; mais, la pièce où ils se trouvent et dans laquelle se voit la forge, est à peine indiquée :

suit dans les Pyrénées, où l'on ne traite que des minerais très-purs. En Corse, où l'on a le minerai de l'île d'Elbe, qui est aussi très pur et très-riche, on ne fait pas même de fourneaux : on se contente de former, avec le charbon et le minerai, un tas régulier sur lequel on dirige le vent d'un soufflet. Ce procédé, qui est d'une extrême simplicité, en même temps que très-économique, est probablement celui qui était en usage pour la fabrication du fer durant l'antiquité. Aujourd'hui, il n'est plus pratiqué que dans un petit nombre de localités. Il demande, en effet, des minerais d'une telle pureté, que l'on n'en rencontre que dans quelques mines privilégiées. C'est là son principal inconvénient. (*Encyclopédie nouvelle;* article *Fer.*) — Cette méthode, dit un autre auteur, a sur celle des hauts fourneaux de grands avantages ; mais, elle est très-restreinte dans l'emploi des minerais. La fusion de la gangue, en effet, n'ayant lieu qu'aux dépens de l'oxyde de fer, il y a toujours et nécessairement une perte de la substance utile, perte qui est d'autant plus forte que les substances étrangères sont en plus grande proportion et plus difficilement fusibles : par suite, on ne peut traiter, par la méthode catalane, que des minerais riches et fusibles. On est également borné, d'ailleurs, dans le choix du combustible ; car, il est impossible d'y employer la houille ; aussi, les usines qui suivent ce procédé sont-elles aujourd'hui très-peu nombreuses.... (Dézé, article : *Fer*, dans l'*Encyclopédie moderne*, publiée par Léon Rénier.) Telle est, en peu de mots, la méthode actuelle, dite catalane ; mais, procède-t-elle complétement des Romains, ou bien lui fit-on subir, à travers les âges, de plus ou moins nombreuses modifications? Les renseignements nous manquant pour apprécier la similitude ou la dissemblance entre l'ancienne et la nouvelle manière de procéder.

on dirait l'une des cavernes de l'Etna ou de Lemnos, dont parlent les mythologues et les poëtes. Ainsi donc, à part la représentation de l'outillage, qui a son intérêt, de telles compositions ne peuvent encore nous instruire; et cependant, nous en serions réduits à ces seules notions si, par un heureux hasard, l'on n'avait recueilli un monument qui nous semble beaucoup plus explicite. Il s'agit du tombeau d'un coutelier romain, actuellement déposé dans l'une des salles du musée, au Vatican. Le sculpteur, qui conçut et exécuta cette urne, l'a fort habilement décorée, suivant l'ordre intentionnel, peut-être, du fils ou de l'un des parents du défunt, de deux compositions de la plus haute importance, et, grâce à elles, il nous est enfin donné de pénétrer dans le domaine des manifestations positives. Elles représentent, l'une, l'atelier de notre industriel (1), et, l'autre, l'intérieur de son magasin. Au point de vue de la technique, le premier bas-relief renferme les plus précieux détails; car, indépendamment des figures en action du maître, exécutant, avec l'un de ses ouvriers (2), telle pièce de son état, on y voit, très-distinctement rendus, le fourneau de la forge, sa porte probablement en fer et munie d'un loquet, une enclume, des marteaux, des pinces, etc., toutes choses enfin qui nous permettent de nous rendre à peu près compte de l'atelier ainsi que de l'un des points de fabrication de cette branche d'industrie. Le second bas-relief n'est pas moins curieux. Nous y trouvons des renseignements fort rares sur l'intérieur des boutiques romaines, et, chose non moins digne de remarque, la figuration, vraisemblablement exacte, d'une série de pièces, d'instruments et d'outils exclusivement fabriqués par les couteliers d'alors pour les besoins des artisans de l'empire. Ces différentes pièces, toutes en fer et tranchantes, offrent, par leurs formes, une rare élégance, ce qui dénote, ainsi que je l'indiquais plus haut, une grande habileté dans l'exécution des objets en ce métal. Mais, sur ce dernier point, l'étonnement et l'intérêt augmentent, lorsqu'on voit le degré où était parvenu l'art de fabriquer les instruments de précision et les outils les plus délicats. J'en veux citer un exemple. Tous nos lecteurs connaissent sans doute la découverte de cette trousse de chirurgien, qui eut lieu, en 1819, dans l'une des maisons de Pompeï, et dont les diverses pièces sont en fer ou acier. Indépendamment de leurs dispositions, qui accusent un état avancé dans la science opératoire, la grâce de leurs formes jointe à leur travail deviennent une preuve incontestable du talent qu'avait acquis l'un des Charrières de l'époque; talent qu'il n'aurait cependant pu atteindre sans la notion de la trempe et de l'aciération que réclamaient, avant tout, l'emploi de ces instruments. Tout porte donc à croire que, pour parvenir à de tels résultats, les Romains avaient dû faire des progrès dans la préparation du métal. Je ne mentionne point, ou du moins je ne cite que pour mémoire, la fabrication des outils d'une nature et d'une forme plus grossières; leur usage commandait la force et la solidité. Ainsi, la plupart de ceux qui furent recueillis naguère au Châtelet (3), prouve surabondamment, et par la variété des pièces et par la diversité de pratique qu'exigea

(1) On regrette beaucoup, lorsqu'on compare les gravures des trois auteurs qui ont reproduit cette première scène, d'y trouver des différences *telles* qu'on hésite à croire qu'elles soient la copie du même monument. Nouvelle occasion de signaler la négligence ou la légèreté déplorable de certains artistes dessinateurs.

(2) On pourrait joindre ici la mention de quelques figures de forgerons romains, soit à l'état de statuettes ou de sculptures en bas-relief, qui se trouvent, depuis leur découverte, dans les musées nationaux ou dans les collections particulières; mais, elles n'élucideraient qu'un des côtés de la question et nullement celui de nos recherches : la représentation des travaux ou des manipulations que les ouvriers et les artistes font subir au fer pour le convertir en pièces d'un usage usuel ou en œuvres d'art.

(3) Voir, à ce sujet, la citation que nous avons rapportée dans la 5[e] note de la page 13.

leur confection, que, tant sous le rapport de l'affinage que sous celui des travaux de la technique, les Romains avaient acquis une certaine habileté, et ce résultat tient, selon nous, à plusieurs causes : soit à l'emploi d'un matériel plus puissant ou à la notion de moyens plus parfaits que ceux de leurs prédécesseurs. Mais, pour le dire en passant, car nous pensons que c'est ici sa place, il nous semble que l'introduction de la *méthode*, dite *catalane* [1], ne fut point étrangère à ces progrès. Si richement pourvus d'un nombreux outillage et de foyers nouveaux, les Romains purent, en effet, donner une plus grande importance au travail et à l'industrie du fer, de même qu'ils purent tirer de ce métal toute une série de ressources inconnues de leurs devanciers. Une telle possession dut, je crois, introduire de grandes facilités dans l'affinage et dans la main-d'œuvre; aussi, l'induction de cette richesse d'agents et de méthodes nous fait-elle d'autant plus vivement regretter et le manque des textes, et l'absence des monuments de l'art. Restreint, pour traiter ces matières, aux seuls éléments que le temps a épargnés, on ne doit attendre de nous, eu égard au peu de documents recueillis, une solution sur chacun de tous les points; nous dirons plus : c'est que le lecteur ne saurait voir ici qu'un chapitre dont les paragraphes sont forcément décousus et incomplets par suite des pertes que nous avons subies. Ces remarques faites, reprenons, pour nous éclairer, le cours de nos citations, et reportons-nous, par la pensée, dans l'un de ces ateliers où l'on travaille le fer. Lorsqu'il s'agit de la métallurgie des Romains, c'est toujours au livre de Pline qu'il faut recourir. Empruntons-lui encore quelques documents; ils seront relatifs à l'affinage : « Chose singulière, dit-il, le métal, dans la calcination du minérai, devient liquide comme de l'eau, et, par le refroidissement, il acquiert une apparence de spongiosité. — On est dans l'habitude, continue l'encyclopédiste, d'éteindre dans l'huile les menus fragments de fer, de peur que l'eau ne les rende durs et cassants [2]. » — Passant, ensuite, au traitement que le métal doit subir lorsqu'il est mis en œuvre, Pline ajoute : « Le fer, soumis à l'action du feu, se gâte, si on ne le travaille au marteau. Rouge, il n'est pas apte à être forgé; il faut qu'il commence à passer au blanc. Trempé dans le vinaigre ou dans l'alun, il devient semblable au cuivre » [3]. Tels sont les renseignements que nous fournit cet auteur sur la nature et l'affinage du métal; mais, il s'en faut, comme on le pense, qu'ils renferment toutes les notions acquises par les Romains. Du reste, il me semble qu'on ne saurait demander à un littérateur encyclopédiste ce qu'on a particulièrement droit d'attendre d'un savant spécial, et, lorsqu'il s'agit surtout d'un écrivain, qui s'est simplement proposé de réunir, au point de vue des idées de son siècle, les connaissances qui y avaient cours et qui étaient plus ou moins énoncées dans les livres, nous pensons qu'on aurait, peut-être, tort d'être trop sévère à son égard [4], le savoir du metteur en œuvre manquant de notions propres aux

(1) Quelques historiens placent l'invention des *fourneaux à la catalane* vers les premiers temps de l'Empire.

(2) *Historia naturalis, etc ; liber XXXIV*, § 41.

(3) *Historia naturalis, etc.; liber XXXIV*, § 43.

(4) ... Considéré comme naturaliste, Pline est loin d'avoir le génie d'Aristote, qu'il copie souvent, mais qu'il paraît ne pas avoir toujours compris. Quoique écrivant à une époque plus éclairée que celle de quelques anciens naturalistes, il a accueilli, avec peu de critique, toutes les fables absurdes qui se trouvent dans leurs écrits et toutes celles encore qui étaient accréditées de son temps. Il semble même qu'il ait eu une prédilection particulière pour le fabuleux. Son ouvrage, d'ailleurs, manque d'ordre et de méthode. Chaque science, considérée en elle-même, y est, si l'on en excepte la géographie, totalement dépourvue de classification. Pline doit être plutôt considéré comme le plus extraordinaire des compilateurs que comme un savant de premier ordre. Son ouvrage est une véritable encyclopédie, comme il l'appelle lui-même; pour le composer, il a

matières qu'il entendit traiter. Dans l'*Histoire naturelle*, se trouve, comme le remarque un savant (1), bien des fables et des erreurs; nous savons encore avec quelle légèreté Pline admettait les assertions; enfin, personne n'ignore que son œuvre ne renferme une foule d'anecdotes et des contes historiques, propres, on le comprend, à jeter de la variété sur un sujet toujours plus ou moins aride, mais, en même temps, à laisser bien des doutes dans l'esprit des gens positifs. Toutefois la critique, par un sentiment de justice que je me plais à produire, reconnaît que ces erreurs étaient inséparables des temps dans lesquels vivaient Pline et les anciens naturalistes; aussi, le tort qu'ils eurent fut surtout de s'être copiés sans contrôle, et ce reproche, on peut, à cause de l'étendue de son ouvrage, l'appliquer beaucoup plus à l'ami de Vespasien qui voulut parler de tant de choses. Sans aucun doute, je n'ignore pas que les divers sujets qu'il aborde, s'ils eussent été traités par des hommes spéciaux, auraient été bien plus complets et bien plus catégoriquement décrits, de même que leur science nous eût beaucoup mieux expliqué ce qui n'est pas toujours clair dans son ouvrage; mais, ces traités, le temps les a, pour la plupart, détruits, et, avec leur perte, nos ressources se sont presque éteintes; c'est même ce qui fait, qu'en leur absence, l'Encyclopédie de Pline est encore le seul livre qui puisse nous compenser ces pertes, et, ce, par la raison qu'il est le seul résumé, plus ou moins exact, plus ou moins complet, des connaissances de ce temps. Ainsi, malgré ses défauts notoires et ses nombreuses erreurs, cette œuvre n'en doit pas moins être considérée comme un monument précieux de la science des Anciens et comme une source où savants et historiens trouveront des renseignements utiles lorsqu'ils auront à se rendre compte de faits dont la date remonte à ces antiques époques. Du reste ce livre, par la diversité des matières qu'il embrasse, occupe une place si considérable dans l'histoire des sciences vers les derniers siècles de Rome, qu'il y aurait, à notre avis, mauvaise grâce à ne pas savoir faire la part des temps, à ne pas vouloir fermer les yeux sur les contes et les tendances au merveilleux de l'auteur, enfin, à ne pas lui pardonner son incompétence ou son défaut de méthode, en faveur des nombreux documents qu'il nous fournit; car, en fin de compte, Pline, que je n'ai pas besoin de réhabiliter, était moins un naturaliste qu'un philosophe observateur, parfois un peu crédule et souvent mal renseigné je l'avoue, et c'est seulement comme tel qu'il convient de le juger; j'ajoute encore qu'il s'agit ici d'une œuvre remontant au I[er] siècle de l'ère chrétienne et traduisant, par conséquent, l'état des sciences, comme classement, études, descriptions, procédés, etc., toutes choses qui se sont notoirement modifiées et améliorées depuis, grâce aux recherches postérieures; ce qui nous porte à conclure qu'un tel état ne saurait être considéré selon les vues du XIX[e] siècle, mais seulement d'une manière relative et par rap-

consulté deux mille ouvrages différents et il cite les noms de quatre cent quatre-vingts auteurs, dont quarante, à peine, nous restent. Une foule de notions diverses, renfermées dans des livres perdus, ne seraient pas, sans lui, arrivées jusqu'à nous. Beaucoup de termes de latinité ne se trouvent aussi que dans son histoire, et, sans elles, il aurait été impossible de rétablir la langue latine. On peut juger, par cet immense travail, de la richesse des bibliothèques de l'antiquité et des trésors scientifiques que les invasions et les destructions des Barbares nous ont fait perdre!... Au reste, ce qu'il est essentiel de remarquer, c'est que notre auteur, ne jouant ici que le rôle de compilateur et d'abréviateur, n'est point responsable de toutes les fautes observées dans son ouvrage, et qu'une partie seulement doit lui être attribuée. Tout le monde sent parfaitement laquelle... ...» GEORGES CUVIER, *Histoire des Sciences Naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours, chez tous les peuples connus*; Paris, 1841-1845, 5 vol. in-8° (Tome I, pag. 264 et suivantes).

(1) LANDRIN, *Dictionnaire de Minéralogie, de Géologie et de Métallurgie*; Paris, 1852, 1 vol. gr. in-18, fig. sur bois (pages 13-14).

port aux travaux contemporains. Pline a distribué son livre et classé ses chapitres comme on le faisait de son temps, voilà pour la méthode, et si, dans la narration, il a commis des fautes et introduit certains faits apocryphes, cela tient sans nul doute à ce que, beaucoup plus littérateur qu'érudit, il s'en est rapporté à des notions inexactes ou à des récits qui lui ont paru curieux. Notre époque aurait donc tort d'exiger de cet auteur plus que son savoir ne pouvait produire; mais, je me fais un devoir de reconnaître qu'à l'égard de la science, tel savant spécial eût beaucoup mieux traité la matière que lui. Nous nous sommes un peu étendus sur le compte de cet auteur, parce que, parmi les jugements qui en ont été portés, nous avons vu avec peine que la critique a souvent dépassé son but, et parce que, dans les éloges des apologistes comme dans les reproches de ses détracteurs, nous y avons remarqué une exagération outrée et peu juste. Il s'agissait de juger le livre de Pline en faisant la part du temps et celle aussi de l'état de la science à l'époque où il fut écrit, et c'est modestement ce que nous avons tenté. Puissions-nous y avoir réussi!... Cette digression vient d'interrompre momentanément le cours de nos recherches sur l'extraction, l'affinage et la mise en œuvre du fer chez les Romains; nous avons hâte d'y revenir, et, pour le reprendre, nous parlerons dabord de quelques documents destinés à augmenter l'ensemble des notions qui s'y rapportent. Posons d'abord cette conjecture : c'est qu'en fait de sciences industrielles, les Romains ne possédèrent qu'un nombre assez restreint de traités spéciaux; les livres sur cette matière n'existaient pour ainsi dire pas, ou, du moins, leur chiffre ne dut être considérable, et cela s'explique par les idées qu'on avait alors du commerce, qui était peu considéré ([1]). Les écrivains aimaient beaucoup mieux composer des ouvrages de littérature, de morale et d'histoire, qui trouvaient de nombreux lecteurs, qu'un livre de technologie dont la spécialité ne s'adressait qu'à une seule classe; puisque, pour cette dernière, il suffisait, vraisemblablement, de notions ou de recettes que transmettaient oralement les praticiens et les industriels aux élèves, aux ouvriers et aux esclaves travaillant dans les mines et les ateliers. Dans tous les cas, le temps, s'il y eut de tels livres, les a barbarement détruits, et, sur ce point, nous en sommes réduits à la simple mention qu'en fait Pline dans l'un de ses chapitres ([2]); quant à leur rédaction, on ne saurait qu'en dire; mais, si l'on doit juger de leur méthode par les classifications du naturaliste romain, il y a toutes raisons pour admettre qu'elle ne brillait guère par l'ordre et la clarté. De l'enseignement oral ou par les ouvrages, passons maintenant à la pratique, et cherchons à nous rendre compte du degré qu'avaient atteint les sidérurgistes romains. Quoique l'on ait constaté, dès l'empire, un accroissement dans l'emploi du fer comparativement à celui qu'il eut chez les Grecs, nous avons cependant reconnu que l'art de traiter ce métal était encore dans l'enfance; car, à commencer par l'extraction du minerai jusqu'aux manipulations de l'affinage, tout prouve que cette branche de l'in-

(1) A Rome, on n'estimait guère que les marchands du pays (*mercatores*), ou ceux des autres nations (*negotiatores*), les changeurs de monnaies (*argentarii*), les banquiers (*mensarii*), et les fermiers de différentes espèces; toutes les autres professions, et surtout les *métiers*, étaient peu en honneur, les artisans étant, en plus grande partie, des étrangers ou des esclaves. Déjà, sous le règne de Numa, ils formaient entre eux des corporations ou *collegia*, qui, dans la suite, devinrent plus nombreuses et plus considérables. De ce genre étaient les *collegia fabrorum*, *tignariorum*, *dendrophorum*, *centonariorum*, *sagariorum*, *tabulariorum*, et autres. Le chef d'une corporation se nommait *præfectus* : aussi, avaient-ils leurs *decurioni* et *magistri*, dont l'inspection durait ordinairement cinq années. Ils travaillaient, ou pour le gouvernement ou pour des particuliers auxquels la fortune ne permettait pas d'avoir des esclaves. Cramer, *Handbuck*, *etc.* Tome II.

(2) *Historia naturalis; liber I.*

dustrie n'avait que peu progressé. En effet, suivant les observations des voyageurs qui ont examiné les ruines de fonderies anciennes et d'après les travaux des savants qui ont analysé les résidus ou *scories*, il paraît évident que les Romains ne savaient pas pousser le traitement fort loin, puisqu'ils ignoraient l'art de tirer du minerai tout ce qu'il pouvait contenir. Ce résultat découlait sans doute de la défectuosité de leurs procédés et de l'ignorance des pratiques ou des méthodes que nous suivons aujourd'hui. Nous allons en fournir la preuve. On ne sait quels furent les moyens employés par les Romains pour opérer la fonte du fer; mais, on a parfois découvert les vestiges d'anciennes exploitations et surtout des amas de provenances qui pourraient, ce nous semble, jeter quelque jour. Le lecteur comprend quil s'agit de l'inspection des ruines et, plus particulièrement, de l'examen des scories provenant de ces ateliers métallurgiques. On a trouvé des dépôts assez considérables de ces dernières en Italie, dans les Alpes, les Pyrénées, la Haute-Alsace, la Hongrie, la Transylvanie et l'Angleterre, et, de ces découvertes, est sorti un fait qui nous semble digne de remarque : c'est que l'analyse de telles de ces scories prouva que les minerais avaient été fort imparfaitement traités par les fondeurs, puisqu'elles contenaient encore jusqu'à 50 p. 0/0 de métal; ce qui a permis de conclure que les *fontes* romaines étaient défectueuses. Mais, il y a plus : le réaffinage de ces scories donna souvent un bénéfice réel dont le résultat ne fut point seulement une question de rapport, mais bien aussi, on doit le noter, une qualité de fer incontestablement supérieure à celle qu'avaient les minerais dont elles étaient les produits. Pour se rendre compte de ce résultat, on a supposé, avec quelque vraisemblance, que cette défectuosité devait provenir d'un vice de fabrication lors du grillage ou de la réduction du minerai en fonte. Or, ce vice parut avoir une cause, et, cette cause, on crut la découvrir dans le manque d'intensité à laquelle on eût dû porter le degré du feu dans les fourneaux; cependant, il faut, pour être juste, avouer qu'on trouva de ces scories dont l'état de transformation fit voir, par l'analyse, une fonte telle que nous n'en saurions faire aujourd'hui de meilleure. Une cause, assez simple en apparence mais fort importante dans son effet, ne serait peut-être pas étrangère à ce vice de fabrication. Tout ce que l'on conjecture du traitement relatif à la conversion du minerai en fonte nous porte à croire que l'on fit usage, pendant longtemps, de fourneaux bas et mal construits, qui ne pouvaient produire un feu vif et puissant, c'est-à-dire, d'un trop faible tirage et par conséquent d'une trop petite action pour le but ou pour l'office qu'ils avaient à remplir. Les ferriers romains n'étaient point, à ce qu'il paraît, des hommes assez ingénieux pour concevoir la disposition et l'effet des hauts fourneaux; cette invention ne devait avoir lieu qu'au XVIe siècle, et, postérieurement même, à l'Allemand Agricola [1], dont les travaux nous semblent refléter toute la métallurgie du moyen âge, laquelle ne différait guère, je suppose, de la méthode admise au siècle de Pline. Tels étaient, autant qu'on peut l'induire, les moyens à l'aide desquels les sidérurgistes romains parvinrent, soit en Italie ou dans les provinces, à opérer la réduction du minerai en fonte et à convertir ensuite celle-ci, sous n'importe quelle forme, avant de la mettre en œuvre. Nous n'en dirons

(1) *De re metallicâ libri XII, ejusdem de animantibus subterraneis liber*; *Basileæ*, 1555-1556, in-folio, figures. — On voit, parmi ces planches, quelques représentations de bas fourneaux, dont la cheminée, peu haute, ne saurait produire un grand tirage par suite du manque de courant d'air, et tout porte à croire que cette défectuosité dans l'établissement du fourneau, qui empêchait ainsi l'élévation de la chaleur et, par conséquent, une fonte plus radiale, fut, en grande partie, la cause du rendement incomplet.

nous venons de dire ne concerne encore que l'affinage du fer ou sa transformation en pièces d'une exécution assez brute, et nous avons à examiner aussi des produits beaucoup plus délicats; je veux parler des armes, des outils et des instruments de précision, de la coutellerie, enfin des objets de luxe. Pour arriver à établir des lames de couteaux, d'épées, etc., on fut dans la nécessité de donner au fer une condition qu'il ne tient pas de la nature et qu'il a cependant fallu chercher dans les conceptions de l'intelligence. Cette condition n'est autre que l'aciération et la trempe dont on dut trouver d'abord l'idée. Pline ne dit point où les Romains la puisèrent, de même qu'il se tait sur l'époque où elle fut introduite. La tenaient-ils directement des Grecs ou plutôt des Étrusques? Je l'ignore; mais, ce qu'il y a de certain, c'est que cet auteur ne s'explique pas d'une façon bien claire à l'égard des procédés suivis dans l'une et l'autre de ces deux opérations : « *Fornacum maxima differentia est*, dit-il; *in iis equidem nucleus ferri excoquitur ad indurandam aciem, alioque modo ad densandos incudes malleorumque rostra.* » Suivant l'opinion du docte Mongez, il est à présumer que ce *nucleus ferri* (1) était une masse de fer affiné que les Romains traitaient à la manière des Grecs, selon le passage d'Aristote. Pour compléter ses notions, Pline ajoute : « *Ferrum accensum igni, nisi duretur ictibus, corrumpitur;* » et, plus loin : « *Aquarum summa differentia est quibus immergitur.* » Malgré leur espèce de prétention à la science, on ne saurait méconnaître tout ce que ces passages renferment d'obscur et combien l'incompétence technologique de l'auteur devient manifeste dans sa rédaction, qui, selon nous, dut faire hausser les épaules par les métallurgistes de son temps (2). Après une telle lecture, on acquiert la preuve que les notions données par cet écrivain ne sauraient suffire pour se rendre compte des procédés alors en usage, et que, malgré leur possession, il y a peu à en tirer, comme éclaircissement, au point de vue de la technique (3); c'est même ce qui a fait dire, avec beaucoup de raison, par Mongez que les renseignements fournis par Pline sur ce point sont très-incomplets et certainement bien au-dessous de ceux que nous devons au naturaliste grec. — Maintenant que nous avons rapporté tout ce qu'on possède, comme documents anciens, sur l'affinage du fer et sa transformation en objets propres aux besoins de la vie, peut-être n'est-il pas hors de propos de mentionner en passant quelques œuvres de l'art dont on ignore le mode d'exécution ainsi que les artistes créateurs. Je veux plus particulièrement appeler l'attention sur des travaux déjà cités et qui sont encore un grave sujet de controverse : Pline dit que l'on voit, à Rome, des vases en fer consacrés dans le temple de Mars Vengeur (4), et un autre écrivain cite une portion de figure de même métal dont on

(1) Nous essaierons de déterminer, ailleurs, ce qu'on peut entendre par ces deux mots.

(2) Quelques écrivains prétendent que les procédés de la conversion du fer en acier furent longtemps perdus ou oubliés et que les Romains considéraient sa trempe comme une découverte faite en Espagne. Cependant, M. Landrin, dans l'introduction de son *Manuel de Minéralogie*, rappelle que cette préparation n'était point récente, puisqu'elle avait été pratiquée par les Égyptiens plus de 500 ans avant Moïse. — Nous rappellerons, à notre tour, les outils que dut exiger la taille des pierres destinées à la construction des pyramides de Memphis, et dont la nature semble n'avoir pu être qu'en fer; on en acquiert, du reste, comme une espèce de preuve à la lecture du texte d'Hérodote, texte que viendrait confirmer la découverte d'un des fragments d'outils trouvés par MM. Wyse et Perring lors des recherches et des fouilles qu'ils entreprirent sur toutes les parties de ces immenses tombeaux. (Voir ce que nous en avons déjà dit dans la quatrième note de la page 48 de la présente notice.)

(3) Ces notions ne nous paraissent point à la hauteur des monuments ou des œuvres de la ferronnerie romaine; la nature de leur exécution accuse toute une série de procédés qui dénotent une certaine supériorité dans le traitement de l'affinage.

(4) *Historia naturalis; lib. XXXIV*, § 40.

fit naguère la découverte sur l'un des points de notre territoire [1]. — Mais, ici, je m'arrête.

Bien que nous eussions réuni de nombreux matériaux pour poursuivre notre histoire du fer jusques et y compris le XIIe siècle, avec l'intention de la reprendre, dans une autre notice, pour les XIIIe, XIVe et XVe siècles, et de la continuer au XVIe, bien, dis-je, que nous nous soyons préparés pour l'approfondir, comme nous avions aussi l'intention de le faire pour les autres matériaux de construction : le bois, la pierre, le marbre, la terre cuite, etc., malgré cela, nous nous voyons contraints à renoncer à notre projet; nous passons donc ce qui restait à dire de son traitement et de son emploi chez les Romains et chez les peuples avec lesquels ils furent en contact, de même que nous supprimons tout ce qui s'y rapporte pendant les deux premières races de nos rois afin d'arriver aux XIe et XIIe siècles, qui sont ceux où furent exécutées les ferrures des vantaux, objet de cette notice. — Pour finir, je me bornerai à quelques mots sur l'application du fer à l'architecture, et, plus particulièrement, aux vantaux des portes, à cette dernière époque.

L'histoire du travail plus ou moins artistique du fer, en tant que décoration ou ornement, n'a point encore été faite, et cependant, parmi les arts ou les diverses branches qui dépendent de l'architecture, ce n'est certes pas le moins considérable ni le moins important; il semble même que le grand art par excellence, celui de bâtir, ait absorbé jusqu'ici les historiens, et que, préoccupés d'une aussi vaste question, ils en aient négligé beaucoup d'autres. Toutefois, le rôle que joue et qu'a joué ce métal était bien de nature à appeler leur attention; car, depuis les XIe et XIIe siècles, il n'est pas de pays où l'on n'ait exécuté quelque grande œuvre en fer dont la conservation et la vue n'aient dû éveiller l'intérêt ou provoquer l'étude. Malgré l'importance et l'originalité même de plusieurs de ces ouvrages, il s'est cependant passé bien des années [2] avant qu'on ait pensé à les regarder et à en faire mention. On avait devant les yeux des objets d'une exécution quelquefois fort remarquable, et on ne les appréciait pas. On s'en servait machinalement comme s'en étaient servis les prédécesseurs; ils fonctionnaient depuis des siècles sans avoir excité la plus petite réflexion, et, jamais, il ne vint à l'esprit de se faire, à propos de tels monuments, une série de demandes qui eussent fait surgir une multitude de curieux détails. Heureux encore quand la nature de ces objets présentait quelque cause d'utilité; car, sans cela, on les eût anéantis et sacrifiés, surtout s'ils avaient eu par eux-mêmes quelque valeur vénale. Grâce aux travaux modernes en histoire et en archéologie, on a enfin compris l'importance et l'intérêt de ces œuvres, soit pour l'étude de l'art, soit pour celle des mœurs et coutumes; aussi, sont-elles maintenant appréciées et garanties; j'ajouterai même que, mieux éclairés sur leur valeur, des archéologues en font l'objet de leurs recherches, et tout porte à croire qu'on les regarde maintenant comme des reliques ou comme des monuments susceptibles de déterminer, par leur travail, l'état plus ou moins avancé de la

(1) GRIVAUD DE LA VINCELLE reproduit, dans son ouvrage sur *les Arts et Métiers des Anciens* (*Planche XVIII*), une partie de figure qu'il désigne sous le nom de *masque de fer*. A vrai dire, est ce bien réellement un *masque* plutôt qu'un fragment de statue? Telle est la première question qu'on se pose à l'examen de cette reproduction; mais, il est une deuxième question, et celle-ci n'est guère plus facile à résoudre; car, il s'agirait de savoir si ce morceau était une œuvre de la fonte ou un travail exécuté au marteau et retouché ou terminé à la lime ou autrement.

(2) Depuis bientôt vingt années, nous avons recueilli des matériaux aussi nombreux qu'intéressants sur cette branche; on ne saurait se faire une idée de leur art et de leur immense variété. Mais, le premier, je crois, nous avons révélé une partie des richesses sur le travail artistique des métaux et sur celui du fer depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIe.

civilisation. Leur étude fournira des révélations soudaines; leur examen offrira des renseignements sur la technique; enfin, leur application soulèvera mainte question remplie d'intérêt sur le fait de leur usage ou de leur destination.

Parmi les applications du fer à l'architecture comme élément décoratif, on doit surtout signaler celle qu'on en fit aux vantaux des portes; ce fait tient fort vraisemblablement à plusieurs causes dont la plus importante me semble devoir être un progrès ou une amélioration dans la manière de traiter le métal et de le mettre en œuvre; je veux dire qu'on doit probablement ce résultat aux efforts ou au génie de quelques hommes habiles à perfectionner les procédés de la ferronnerie.

Vouloir présenter un tableau de l'origine de l'emploi du fer dans les travaux ou dans les œuvres de l'architecture m'entraînerait à des développements que nous voulons réduire, et, d'ailleurs, en l'absence de reproductions, cette étude présente même quelques difficultés. Bornant donc la question à l'examen de nos planches, nous nous contenterons de quelques mots sur la matière. — Peut-être, serait-ce ici le lieu d'entrer dans quelques détails et de nous demander où, quand et comment surgit la pensée de l'application du fer à la décoration des vantaux? En présence des limites qui nous sont imposées, une telle investigation me semble impossible. — Il y aurait encore à se rendre compte de l'origine de la substitution des pentures aux pratiques antérieures; mais, cette recherche exigerait le concours de la gravure ainsi que des développements trop étendus. Nous nous restreindrons donc à quelques généralités sur leur exécution et sur leur caractère aux XIe et XIIe siècles.

Malgré les destructions, il s'est conservé un assez grand nombre de vantaux ornés de ferrures dont le travail fut exécuté pendant le cours de l'époque romane, et la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Belgique, etc., en possèdent même quelques spécimens d'un certain intérêt pour l'élucidation de l'histoire de la ferronnerie. L'exécution de ces ferrures présente, dès le début, une grossièreté de main-d'œuvre qui dénote l'imperfection des moyens et l'inhabileté des romans; ce n'est guère que vers le milieu ou la fin du XIIe siècle qu'on la voit s'améliorer et produire le modelé des formes. Malgré leur grossièreté ou leur rudesse, ces pentures et ferrements sont néanmoins fort curieux à connaître. On y suit les tâtonnements, les essais, les tentatives, les progrès des praticiens dans cette branche de la technique, et, grâce à leur étude, on acquiert, une fois de plus, la preuve de l'unité dans l'art, puisqu'on y retrouve quelques-uns des motifs d'enroulements introduits par les sculpteurs et les peintres dans leur travaux d'ornementation. — Dès le milieu ou la fin du XIe siècle, qui est vraisemblablement l'époque où l'on exécuta le plus ancien de nos trois exemples, on voit le fer employé comme pentures décoratives aux portes des grands monuments religieux; mais, pour qui connaît la marche que suivit la technique de ce métal, il est évident que le travail du fer subit, comme celui de toutes les autres branches de l'art, des transformations diverses, depuis son point de départ jusqu'au jour où il réalisa des œuvres d'une valeur égale aux ferrures qui décorent les vantaux de Notre-Dame. Ce sont, en effet, ces différentes phases que nous eussions voulu montrer à l'aide d'exemples. Nous aurions fait voir d'abord le travail brut et grossier, c'est-à-dire, le fer réduit ou amené, par le feu et le marteau, à l'état de barres, plus ou moins épaisses, mais à surfaces lisses ou planes, puis, courbé, selon les besoins ou le talent du ferronnier; nous eussions encore montré le commencement d'un mode de décor dans ce système ou ce procédé de refoulement de la matière; enfin, il eût été curieux de pouvoir saisir, sur les œuvres,

les divers essais, gradations et perfectionnements successifs que le praticien sut conquérir pour arriver à l'exécution, déjà remarquable, des ferrures de l'église d'Orcival. Ces améliorations tinrent, fort vraissemblablement, à la création d'outils nouveaux, à la découverte de procédés meilleurs, mais surtout à une plus grande habileté dans la main-d'œuvre. Toujours est-il que le travail commence dès lors à perdre son caractère de lourdeur primitive; il acquiert plus de régularité, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, un commencement de style; on sent, en un mot, que le ferronnier devient artiste et qu'il cherche à entrer dans une voie nouvelle.

Le choix des motifs de décor qui composent l'ornementation des ferrures n'est pas moins curieux à connaître. Le nombre, la nature ainsi que l'importance augmentent avec le temps et les progrès de l'art de la ferronnerie. C'est, du reste, une loi naturelle et commune. A l'origine, on fit seulement des bandes plates, qui s'allongent horizontalement sur les ais du vantail où elles sont fixées; des traverses secondaires alternent quelquefois avec elles. Là, tout le système de décoration est rudimentaire, ou, pour mieux dire, n'existe pas. Un peu plus tard, aux pentures droites, on ajoute des appendices isolés de forme circulaire, figurant comme des espèces de grands C. La pénurie des moyens et l'inhabileté dans l'exécution forcent le ferronnier à user de toutes les ressources. C'est ainsi qu'il y combine l'agencement des clous et les fait servir au décor. Vers cette époque, on tente les premiers essais d'ornements : les extrémités des barres ou des tiges sont chargées de petits fleurons; on y joint, sur tout leur développement, des espèces de volutes en nombre indéfini, et, pour accroître ce décor, on va même jusqu'à inventer des combinaisons de bandes métalliques, représentant des figures de triangles, de cercles, etc. Jusqu'ici, le fer n'est encore employé que comme bande plate, mais contournée parfois afin de produire la variété. Un système de gravure, obtenu à l'aide du refoulement, vient toutefois s'ajouter à la décoration générale. Telle fut la première phase. — La seconde semble s'ouvrir par une modification qui, grâce aux perfectionnements, conduisit le praticien aux plus beaux résultats de son art : je parle du modelé. La partie apparente des barres de fer abandonne la forme plate et reçoit du ferronnier une forme angulaire, plus ou moins obtuse, qu'il lui donne au marteau, et cette nouvelle forme est bientôt appliquée à tous les ornements. Encore quelques pas, et l'art va produire des travaux dignes du nom d'œuvres; mais, au paravant, il lui faut passer encore par des essais divers, et savoir, à l'aide de l'estampe et du marteau, produire des fleurons ou quelques autres imitations d'objets pris dans la nature. Dès ce moment, le ferronnier semble avoir acquis, par la pratique, tout ce qui lui est utile pour créer des compositions d'art, et son talent n'attend plus que les occasions pour en fournir la preuve. Telle paraît la condition dans laquelle on le trouve à l'époque où furent exécutés les vantaux de l'église d'Orcival. Là, le praticien est en pleine possession des procédés de son état, et, grâce à l'intelligence, son marteau sait donner au fer une série de formes qu'il commence à savoir agencer de manière à produire une véritable *composition*. On y voit rassemblés les principaux motifs d'ornements ainsi que les procédés antérieurement découverts; mais, tout y est encore un peu grossier de forme et d'exécution, et il faut que la main de l'artiste du XIIIe siècle vienne améliorer ce qui y manque. Nous en parlerons ailleurs.

C'est ici le lieu d'introduire, au sujet des vantaux romans, un détail mentionné par Théophile dans sa *Diversarum artium schedula* : « On les couvre, dit-il, de cuir cru de cheval ou d'âne, que l'on mouille avec de l'eau; aussitôt que les poils sont rasés, on exprime un peu

l'eau, et, dans cet état d'humidité, on les fixe avec de la colle de fromage. » — Ainsi, les battants étaient parfois couverts de peaux [1] collées avant l'application des pentures, des traverses, des plaques de heurtoirs et des poignées de tirage. Pour y être employées, ces peaux, autant qu'on en peut juger aujourd'hui, avaient reçu une certaine préparation; elles étaient dépouillées de leur pelage; mais, on doit ajouter, toujours d'après l'examen de l'état actuel, qu'on les décorait d'une couche de couleur rouge. Était-ce la même couleur dont Théophile donne la composition ci-jointe? « Si vous voulez peindre les portes en rouge, prenez de l'huile de lin, que vous préparerez de la manière suivante : Prenez de la graine de lin; faites-la sécher dans une poêle sur le feu, sans eau. Mettez ensuite dans un mortier et broyez-la avec un pilon jusqu'à ce qu'elle soit réduite en poussière très-ténue. Vous la mettrez de rechef dans la poêle, vous verserez de l'eau et vous chaufferez fortement. Puis, enveloppez-la dans un linge neuf, et mettez-la dans un pressoir où l'on a coutume de faire de l'huile d'olivier, de l'huile de noix ou de l'huile d'œillette, afin d'en exprimer l'huile de lin de la même manière. Avec cette huile, broyez du vermillon ou du cinabre sur la pierre sans eau, et, avec un pinceau, vous en étendrez sur les portes ou tablettes de bois, que vous voudrez peindre en rouge [2], et vous ferez sécher au soleil. Vous donnerez une seconde couche que vous ferez également sécher au soleil. A la fin, vous étendrez par-dessus la colle que l'on appelle vernis et qui se fait de la manière suivante.... »

Nous n'en dirons pas davantage sur un sujet qui fournirait d'assez longs développements; aussi, passons-nous sur diverses particularités dont il est question du reste dans quelques autres notices du présent recueil.

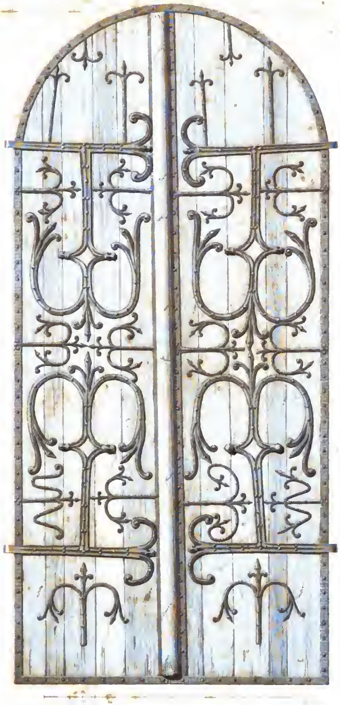
(1) Les vantaux de la cathédrale du Puy et de l'église d'Orcival portent encore des restes de ce genre de décoration, mais, à Orcival, ce sont probablement des peaux d'ours.

(2) On retrouve positivement cette couleur à Orcival; mais, pour la voir, il faut enlever d'épaisses couches que l'on a mises successivement.

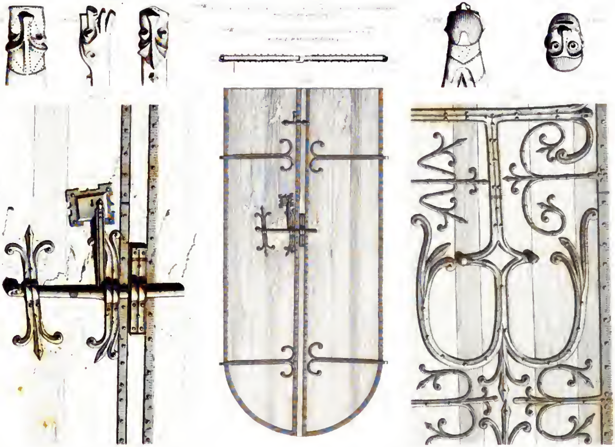




VANTAUX DE L'UNE DES PORTES DE LA CATHÉDRALE AU PUY



VANTAUX D'UNE PORTE ORNÉE DE FERRURES, A [illegible]



FERRURES DES VANTAUX

DE LA PORTE DE SAINTE-ANNE, A L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A PARIS

Dès la fin du XIIe siècle, l'art de travailler le fer avait fait quelque progrès; c'est, du moins, ce que prouvent maint vantail et clôture où l'enroulement commence à se produire dans la composition et la courbe des tiges. Jusque-là, tout s'était borné, comme mode de décor, au contournement du métal, et, soit impuissance, soit manque d'outils, il n'y eut que fort peu de modelé dans les travaux. Mais, avec le XIIIe siècle s'ouvre une nouvelle ère pour cette branche de la technique; car, elle participe, à son tour, au mouvement ou au progrès général. Dès son entrée dans cette voie, la ferronnerie atteint tout à coup une hauteur extraordinaire, et, de timide qu'elle était à l'époque romane, on la voit bientôt s'élancer et parcourir un espace qui l'éloigne, en peu de temps, de son point de départ. L'action, sans doute, de plusieurs hommes d'intelligence, jointe au génie de quelques ouvriers habiles, avait produit ce résultat. Cependant, si l'art du ferronnier devint alors si remarquable et atteint de telles limites, on ne peut méconnaître qu'il n'en fut redevable aux travaux de l'époque antérieure; car, les essais, les tentatives faites dans les œuvres de ce temps ont dû aider beaucoup et porter à la découverte ou à la connaissance des différents systèmes d'exécution; en peu de mots, le XIIe siècle prépara le XIIIe. Ainsi, manipulations diverses, travail des formes au marteau, procédés du refoulement et de l'estampage, etc., tout cela fut acquis dès l'époque romane, et les artistes romans les léguèrent à leurs successeurs. De telles conquêtes, mises aux mains des hommes du XIIIe siècle, devinrent donc tout autant de moyens à l'aide desquels on réalisa des progrès nouveaux; en effet, des œuvres, d'un mérite incontestablement supérieur, révélèrent tout à un art et des artistes qui surpassaient dans cette branche tous les travaux de leurs devanciers.

Parmi les plus remarquables ouvrages de ferronnerie, exécutés vers le commencement du XIIIe siècle, on cite, et avec raison, les vantaux des portes de Sainte-Anne et de la Vierge, à l'église cathédrale de Notre-Dame, à Paris. Mais, pendant un laps de temps fort long, c'est-à-dire pendant plusieurs siècles, leur valeur ainsi que leur âge semblent avoir été méconnus; puisque, en 1660, à l'époque où Sauval écrivait son livre sur les antiquités de cette ville, on les croyait du XVIe siècle. Cependant, je dois dire que leur exécution avait étonné les esprits, et que cet étonnement donna naissance à un fait qui doit prendre ici sa place. Si les hommes d'alors n'avaient aucune notion archéologique, il est, du moins, constant qu'ils étaient naïfs et crédules; car, après avoir consulté, sur la nature de ces vantaux, les hommes qu'on croyait les plus capables, la question ne fut guère plus éclaircie, et elle tourna même au mystérieux. Le secret des grandes œuvres s'était perdu, et, avec leur perte, la notion du vrai. Toujours est-il que tous reconnurent l'extrême difficulté du travail, et que cette réponse ne fut faite qu'après des études répétées sur maints fragments du métal. Le résultat de ces expériences produisit des opinions très-diverses; plusieurs furent même d'une bizarrerie telle

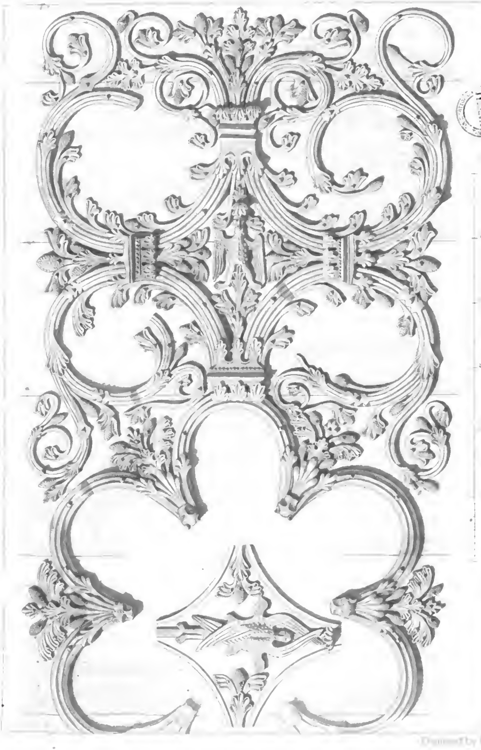
qu'elles accusent l'ignorance ainsi que l'inhabileté de ceux qu'on avait pris pour juges. Or, comme ces réponses aboutissaient toutes à une constatation : celle de reconnaître la magnificence de l'œuvre et l'impossibilité de se rendre compte de son exécution, on crut devoir trouver là les éléments d'une énigme qui porta au merveilleux, et, celui ci, à la légende. Quelle fut cette légende? Eh! mon Dieu, celle que l'on appliquait alors dans tous les cas inexplicables. On imagina l'intervention du diable, et, dès ce moment, on crut que ces ferrures étaient l'œuvre du porteur de deux petites cornes, d'où probablement le nom de *Bis-cornette*, dont quelques archéologues ont fait, dans leurs catalogues, un grand et célèbre artiste du XIIIe siècle. Sur ce dernier point, ne croirait-on pas que Biscornette ait voulu jouer un bon petit tour de sa façon?

Des deux portes de Sainte-Anne et de la Vierge, les premiers vantaux sont évidemment les plus anciens. On y remarque, en effet, une exécution qui se rapproche un peu de l'art roman. Mais, un autre trait les distingue. Les ferrures ne couvrent pas la surface du bois, ce qui a fait supposer qu'elles ont pu avoir été exécutées pour des battants moins larges et moins hauts. Quoi qu'il en soit, leur travail accuse l'œuvre d'un grand et très-habile ferronnier de l'époque. Lorsqu'on jette un regard sur l'ensemble de cette décoration, on est réellement ému; il n'est pas un seul motif qui ne se répète, et chaque penture ou traverse offre un dessin varié. En présence d'une telle composition, il faut renoncer à décrire tous ces motifs d'où s'échappent ces rinceaux à enroulements feuillagés ou fleuris, et l'on n'en saurait énumérer les différentes figures. Tout ce que l'on peut faire, c'est d'appeler l'attention sur la fécondité de l'artiste à savoir composer et mettre en œuvre une foule de détails plus ou moins importants, mais dont on trouve, sous le rapport du dessin, les prototypes dans les miniatures ou dans les travaux de la sculpture et de l'orfévrerie, à cette époque. Ces divers éléments, qui accusent une mâle énergie, n'en sont pas moins d'un effet gracieux, et il est même tels rinceaux dont je pourrai montrer l'analogue sur quelque ancien vase peint.

Presque tous les genres de procédés furent mis en œuvre pour l'exécution de ces ferrures. Ainsi, indépendamment du travail au marteau, l'artiste sut encore y combiner celui du refoulement, de l'estampage, du modelé, etc. On ne peut méconnaître tout ce qu'une telle œuvre a dû exiger de talent ou d'habileté, et, en l'examinant, on ne sait ce que l'on doit admirer le plus, ou de la composition et de la variété des motifs, ou de cette exécution puissante qui trahit, de toutes parts, l'intelligence et le génie.

Peut-être, est-ce ici le lieu de se demander, puisque la peinture fut souvent combinée à la partie plastique ou sculptée du portail des églises, ce dont on trouve des traces à Notre-Dame, peut-être, dis-je, est-ce ici le lieu de se demander dans quel état ou dans quelle condition ces ferrures ont été mises aux vantaux de Sainte-Anne. Suivant un usage, rapporté par Théophile dans sa *diversarum artium schedula* et d'après les traces précitées, il y a tout lieu de croire qu'elles se détachaient sur un ton de couleur rouge donné au bois; mais, alors, les y fixa-t-on le fer à nu, ou bien recouvrit-on le métal de couleur ou d'or? J'adopterai plutôt la dernière de ces deux opinions; car, celle-ci m'est suscitée par quelques miniatures ou vieux tableaux.

Comme il est question des ferrures dans une autre notice, je me borne à ces quelques lignes sur les vantaux de la porte dite de Sainte-Anne.





VANTAUX ORNÉS DE FERRURES

AU CHATEAU DE LAHNECK

Après avoir indiqué quelques-uns des principaux traits qui caractérisent les ferrures, appliquées, comme décoration, aux vantaux des églises pendant les XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles, il n'est pas sans intérêt, ce nous semble, de voir comment on entendait celles du XV[e]. sur les portes des constructions civiles. L'exemple que nous publions, bien que se trouvant dans l'un des châteaux bâtis sur les bords du Rhin, peut et doit être rangé parmi les monuments de cette dernière classe, parce qu'il a été conçu pour un point de l'édifice qui n'avait rien de militaire et qui, par conséquent, n'exigeait pas les conditions que réclament les battants des portes ouvertes dans les murs d'enceinte d'une ville ou d'un château-fort.

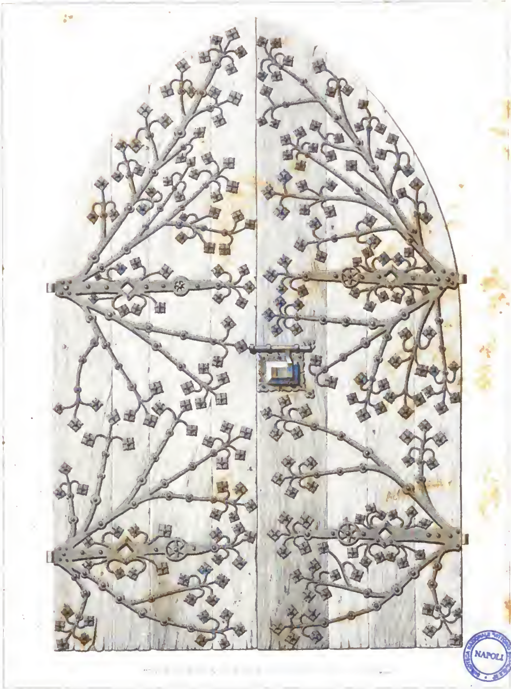
La donnée générale de l'œuvre reste encore la même, et c'est toujours une application de bandes en fer, plus ou moins travaillées et mises sur des ais ou un bâtis en bois; mais, comme chaque époque présente un cachet qu'il est bon de connaître afin d'établir des comparaisons dont le résultat détermine la supériorité, voyons, par l'analyse, quelles sont les qualités qui distinguent cet ouvrage, et cherchons, dans les particularités qu'il renferme, quelles ont pu être les intentions de son compositeur. — Le programme que semble s'être posé l'artiste paraît assez bizarre, quoique fort naturel en lui-même. Suivant nous, il aurait voulu produire, à l'aide d'un travail particulier du fer, certaines figures dont les combinaisons offrissent à l'œil l'apparence de la végétation, et, sur cette donnée, il aurait accompli son œuvre. De nos jours, la conception d'un semblable projet passerait, à coup sûr, pour une singularité notable; mais, au XV[e] siècle, une telle intention n'avait rien que de très-ordinaire; puisque, à l'exception de cette efflorescence, répandue sur les diverses parties des vantaux et qui en fait une particularité du genre, presque tous les battants de cette époque étaient revêtus de ferrures analogues et plus ou moins ouvragées. Une composition de cette nature, si caractéristique dans son espèce et si importante comme travail, méritait certes d'être reproduite dans notre livre, où tout ce qui a un but utile doit tenir la première place, en même temps qu'il a aussi pour mission de faire connaître les hardiesses tentées par les praticiens dans la seule vue du progrès, plus ou moins réussi, de l'art. — Au premier coup d'œil jeté sur cette œuvre, l'intention du ferronnier surgit, évidente et claire, de la nature même de sa composition. Ainsi, l'on comprend très-bien le double but qu'il voulut atteindre, et l'on aperçoit immédiatement le problème qu'il se proposa de résoudre : la *solidité* dans le *décor*.

Comment est-il parvenu à accomplir son œuvre ? — Voulant, comme je l'ai dit, lui donner une condition de solidité à l'aide du décor et ne pouvant la produire qu'avec les moyens de

l'époque, il y employa le fer battu qu'il découpa à l'étampe et à la lime, afin d'obtenir une figuration de branchages avec leurs feuilles, leurs nœuds, etc.; mais, il n'y introduisit aucun travail de modelé. Toute la difficulté consista donc dans la distribution des branchages, qu'il étendit aux divers points du vantail dans le but de lui fournir cette solidité cherchée.

Une remarque, assez importante selon nous, découle naturellement de cet examen : c'est que l'art, en marchant, abandonnait la science, perdait son caractère et tombait dans la recherche. Ainsi, personne ne contestera qu'il y a loin de l'énergique exécution des ferrures de Notre-Dame de Paris (1) au rendu, par le fer plat et simplement découpé, de celles de Lahneck; cette différence est assez sensible. Mais, pour être équitablement juste, il faut dire que les premières exigeaient, par leur destination, une richesse et une valeur de travail artistique dont pouvaient fort bien se passer les vantaux de la construction civile. Quoi qu'il en soit, avouons, en finissant, que là n'est pas seulement la cause : elle réside aussi dans la mobilité des pratiques et des procédés de l'art. Au XV[e] siècle, l'on exécutait un grand nombre de pièces en fer plat découpé, et l'artiste, qui créa les vantaux de Lahneck, ne fit que suivre un système d'exécution fort en vogue de son temps. Au reste, comme il ne s'agissait point de créer une œuvre d'art, mais seulement d'obtenir la solidité à l'aide d'un modeste décor, le ferronnier se borna à y employer le fer lisse. Et maintenant que l'on n'aille pas croire à l'impuissance des artistes dans l'art de modeler cette matière. Le vantail de la sacristie des chanoines à Rouen, des ustensiles de luminaire funèbre et d'autres œuvres que nous avons publiées et que nous publierons, prouvent surabondamment que ce mode de traiter le métal se pratiquait sur divers points à la présente époque.

(1) Voyez notre monographie des vantaux de la porte dite de Sainte-Anne.



VANTAIL EN FER A CLAIRE-VOIE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, AU PUY

En parlant de la fermeture des églises romanes, nous avons dit que, pour assurer la sécurité comme pour garantir des déprédations, on avait mis aux entrées de solides vantaux en bronze ou en bois. Cependant, les portes extérieures ne furent pas les seules qui dussent être fermées, et quelques autres, ouvertes sur différents points, réclamèrent aussi de plus ou moins grandes clôtures. Mais, il faut le dire, ces issues se trouvaient dans des conditions diverses. Ainsi, des dispositions, résultant de circonstances particulières, mettaient parfois quelques lieux dans une certaine obscurité. Or, pour de tels endroits, on comprend que des vantaux pleins n'auraient pu convenir, parce qu'ils eussent intercepté le peu de jour ou de lumière. Tout porte à croire qu'en pareil cas, la pensée vint probablement en aide, et qu'un moyen, qu'un expédient, déjà connu, mit fin aux embarras des architectes, qui l'adoptèrent. Ce moyen n'était autre que la substitution d'un vantail à claire-voie, dont on avait précédemment fait des essais en bronze, mais que les hommes du nord remplacèrent par un autre métal, le fer. Fut-ce réellement, là, l'origine ou la cause de cette espèce de vantaux? Je n'oserais, à coup sûr, le dire; car, on peut tout aussi bien l'attribuer à d'autres motifs, également vraisemblables, et dont le principe réclamait une clôture à jour. Quoi qu'il en soit, ce genre particulier de battant réunissait ce double avantage de pouvoir fermer un lieu quelconque et de permettre en même temps au jour et à la vue de traverser le réseau; enfin, ajoutons qu'il était encore, par sa nature, d'un mouvement beaucoup plus facile.

Mais, voyons quel fut ce nouveau membre d'architecture pendant le cours des XI[e] et XII[e] siècles? — Comme tous les arts étaient appelés à concourir au décor de l'église, les artistes romans du Nord voulurent trouver une occasion pour y introduire les ouvrages en métal, ouvrages qu'ils désiraient marier aux œuvres, déjà si puissantes, de la peinture et de la sculpture. En l'absence du bronze, ils créèrent donc le travail, assez difficile, du fer. Jusqu'à cette époque, on n'avait presque employé, comme matière des vantaux et des clôtures, que le bois ou le bronze; la valeur de ce métal, jointe aux difficultés de la fonte, s'était opposée à ce qu'il devînt commun. Aussi, chercha-t-on, pour le remplacer, une autre substance, et l'on prit le fer. Ce métal, toutefois, qui était d'un usage si général pour les besoins de l'homme, n'eut alors, dans les travaux de l'architecture, qu'un rôle assez restreint; car, à en juger par les monuments de cette date, il fut seulement adopté pour l'établissement des clôtures, des vantaux et des serrures; je ne parle pas des menus objets ou des ustensiles dont il sera question ailleurs. Il me suffit de traiter ici de son application aux œuvres de l'architecture, c'est-à-dire de sa transformation en pièces applicables à la bâtisse.

Jusqu'ici, nous avons vu le fer attaché, par bandes plus ou moins bien travaillées, a des vantaux en bois. Comme moyen de décor, c'était certes un système aussi simple que facile et dont le degré d'exécution donnait une idée du savoir-faire des ferronniers romans. Le travail de ces ouvrages, tous plus ou moins barbares, consistait à savoir forger le métal et à lui donner, à l'aide du marteau, de la lime, etc., les formes de cette époque. Bien que d'une certaine difficulté par rapport au temps, cette exécution nous semble, toutefois, beaucoup moins difficile que celle dont nous allons parler; car, si le fer fut d'abord appliqué au bois et formait corps avec lui, maintenant nous allons le voir réduit à ses propres ressources, c'est-à-dire travaillé ou disposé de manière à ce qu'il va constituer, à lui seul, toute une série d'œuvres entièrement dépourvues de soutien, et qui, par cela même, exigeront une bien plus grande science dans la pratique. C'est donc de l'étude des travaux exclusivement en fer, cette autre division de la ferronnerie, dont nous devons entretenir.

Du moment où l'usage du fer eut été adapté à certaines parties de l'église, il y avait toutes raisons pour qu'il reçût d'autres emplois, fruit de créations nouvelles, et, dès lors, en effet, on le voit mis à tout ce qui put le recevoir. Mais, pour cela, il était nécessaire que le forgeron fût plus habile, parce que le même genre de travail ne peut convenir à des objets de destinations diverses. Aussitôt donc que son habileté fut assez grande pour établir des compositions entièrement métalliques, de ce jour on affecta le système à plusieurs autres choses, mais à deux surtout : au vantail, dont la nature exigeait d'être à jour, et à la clôture du chœur ou de la chapelle dont on voulait faire une espèce de claire-voie. Nous ne nous occuperons ici que du vantail; une autre notice sera consacrée aux clôtures de ce genre.

L'une des premières questions qui se présentent lorsqu'on aborde cette étude, c'est évidemment celle de savoir si les deux espèces de travaux ou d'ouvrages en fer (les bandes appliquées au bois et le système à jour) furent pratiqués à la même époque, et si l'un, par la difficulté vraisemblable de sa main-d'œuvre, ne fut point postérieur à l'autre. Il est évident que le travail des bandes, fixées comme pentures ou comme ornements décoratifs, était beaucoup plus facile (je parle des lames en fer plat et grossièrement contourné) que ces enroulements à jour assemblés dans un cadre ou bâtis, et constituant une clôture mobile ou immobile, selon qu'elle remplissait le rôle de vantail ou de barrière; aussi, n'hésitons-nous point à émettre notre hypothèse. Dans tous les cas, il nous semble qu'au commencement du XIe siècle, les praticiens n'étaient pas assez expérimentés pour entreprendre des travaux à claire-voie, et l'on doit même croire que ce ne dut être que plus tard et après avoir eu de fréquentes occasions de travailler le fer destiné au bois que, devant ou voulant clore des chœurs, des chapelles, des baies ou des issues réclamant la lumière, que, dis-je, la pensée vint, peut-être, d'essayer, avec des tiges en ce métal, une disposition ou un arrangement en forme de clôture à jour.

Le progrès, obtenu dès le XIe siècle dans le travail du fer, donna donc lieu à des applications qui se traduisirent en œuvres évidemment dignes d'étude; car, ce qu'on avait fait sous forme de lames droites ou courbes afin d'être mis aux battants, on voulut le produire d'une manière isolée et sans le secours du bois, c'est-à-dire par la seule force de la juxtaposition de toutes les parties. Or, dès ce moment, bâtis et décor, tout fut composé de métal.

En présence des travaux qui nous restent, on doit regretter que Théophile, dans son *diversarum artium schedula,* ne fournisse aucun renseignement sur les travaux de la ferronnerie à

son époque, et que ce silence nous prive ainsi de notions intéressantes et relatives à la préparation, aux procédés ou à la main-d'œuvre usités dans cette branche de la technique.

Dès le XIIe siècle, le vantail en fer à claire-voie est donc établi, et, fort vraisemblablement, il faut le considérer, pour les lieux dépourvus d'analogues en bronze, comme un équivalent ou une compensation à ces riches battants à jour que l'on voit à Bethléem, à Venise, et ailleurs. Ici, la pièce en fer remplace la même pièce en bronze, c'est-à-dire qu'elle semble créée pour le même but et pour remplir le même office; mais, avec cette différence toutefois que le métal est mis en œuvre beaucoup moins habilement. On y remarque, en effet, une certaine naïveté de faire dont il faut sans doute attribuer la cause aux difficultés que présentait ce genre de travail, surtout exécuté dans des données et avec des moyens de pratique aussi imparfaits que ceux dont on disposait alors. — En général, la composition est simple, comme toutes celles de la même époque. Ce résulat fut la conséquence de l'état ou de la situation de l'art aux XIe et XIIe siècles; quant aux dessins de l'ornementation, ils reproduisent des motifs analogues à ceux que l'on exécutait à cette date; parfois aussi, l'ensemble de la composition présente une certaine symétrie dont on doit tenir compte à l'artiste; car, celle-ci provenait de son goût et de son talent à savoir profiter de la malléabilité du métal; enfin les figures des dessins introduites dans les compositions représentent, presque toujours, des systèmes d'enroulement dont les circonvolutions semblent plus ou moins régulièrement exécutées. Au reste, ces dessins étaient alors les seuls qui fussent adoptés pour la décoration de ce genre de clôtures.

Quelque importante que fût déjà l'exécution du vantail du Puy, on doit avouer qu'elle accuse l'enfance ou le début de l'art. En effet, tout consiste encore dans le travail, plus ou moins régulier, de tiges métalliques qu'on assujétit entre elles ou au châssis à l'aide de liens, mais auxquelles on ne sait faire prendre aucune forme plastique; puisque le seul décor que l'on sache produire, n'est autre, ai-je dit, qu'un système particulier d'enroulement dont on varie les motifs avec plus ou moins de bonheur et suivant les combinaisons que le goût suscite.

Quoi qu'il en soit, nous allons cependant y voir une amélioration. Pour un homme de progrès, pour un praticien supérieur à ses autres confrères, tout ce que l'on avait fait jusqu'alors semble n'avoir point suffi, et je suis porté à croire qu'il voulut mieux. Dans le dessein d'atteindre ce but, il se mit à chercher, parmi les choses d'une exécution possible, quelque idée, plus ou moins nouvelle, dont la nature ou la forme décorât ses enroulements. Cette idée, il crut la découvrir, non dans le travail plastique du fer, qu'il n'aurait su produire et qui n'eut lieu que plus tard, mais dans l'application d'un système sur la surface externe des circonvolutions. Quel fut ce genre de décor? Il consistait dans le refoulement, à l'aide d'outils, de certaines parties du fer, refoulements que l'on obtint sans doute lorsque le métal était chaud, afin que l'outil pût pénétrer plus facilement. Cette idée découverte, il s'agit d'en tirer toutes les ressources possibles. Ce fut, là, une question de goût; car, mis en possession du moyen, il fallut savoir l'appliquer, et, pour y parvenir, le forgeron dut faire un nouveau pas, c'est-à-dire créer des dessins et des instruments, ce qu'il fit. En effet, le vantail du Puy révèle plusieurs figures qui exigèrent la création d'au moins trois instruments : deux surtout, destinés à produire des refoulements en forme de petits points, et un autre spécialement consacré à produire des figures de croissants. Ainsi, dès cette date de l'époque romane, l'on orna la surface ou le nu extérieur des

pièces en fer d'une série d'ornements exécutés à l'aide d'outils qui refoulèrent le métal, et ce mode constitua tout un système particulier de *décoration en creux*. On comprend que je ne m'arrête pas aux formes des ornements produits par le ferronnier sur les divers points du vantail du Puy, puisque ce sont celles de l'ornementation romane. Le plus important, à nos yeux, était de signaler l'innovation; car, ce fut, suivant nous, le deuxième pas fait dans l'art de la décoration du fer. Le premier consista dans la courbure des bandes carrées, rondes ou angulaires; le troisième doit être le rendu d'un modelé quelconque à l'aide du marteau ou d'autres instruments.

Il paraît que ce système de décor, obtenu par le refoulement du métal, fut assez répandu pendant le cours de l'époque romane, puisqu'on en retrouve des exemples en des pays divers. Je citerai seulement le vantail de l'église anglaise de Willincale, et celui-ci me permettra de conclure que l'application ou le travail s'exécuta de deux manières; car, là, le refoulement affecte la forme de sillons auxquels on fait décrire certaines figures, telles que : le losange, l'arête de poisson, etc. Sous le rapport de la technique ou de la main-d'œuvre, c'est bien le même système, mais avec un autre mode d'exécution, ce qui suscita, sans doute, d'autres dessins.

Parvenu à ce point de notre notice, peut-être ne serait-il pas hors de propos d'émettre une nouvelle hypothèse. Les artistes, qui créèrent le vantail du Puy, les clôtures de Conques, de Saint-Aventin, etc., avaient-ils vu ou connaissaient-ils des travaux en fonte à claire-voie, tels que les barrières d'Aix-la-Chapelle, les battants de Bethléem, de Venise, etc.? Nous l'ignorons; mais, il est certain qu'ils comprirent, dès lors, toute l'utilité du vantail à jour, et que, suivant les circonstances, ils surent y appliquer et y introduire un système plus ou moins décoratif.

Après l'exposé des détails dans lesquels nous venons d'entrer, je crois inutile de m'étendre davantage à faire la description du vantail du Puy. Disons seulement, en ce qui concerne sa situation, qu'il se trouve dans le croisillon nord de l'église et à l'endroit même qui conduit au cloître, c'est-à-dire sur un point assez obscur et si peu éclairé qu'un vantail plein eût privé de lumière, ce qui provoqua vraisemblablement la création d'un battant à jour.

La construction de ce vantail se compose d'une série de pièces à enroulements que l'on a juxtaposées en les fixant aux bordures du châssis et à des tiges à l'aide de liens solides. Une assez grande symétrie règne dans la main-d'œuvre ou le rendu de ces pièces, à l'exception toutefois, de celles de la rangée inférieure dont la forme est un peu plus déprimée, parce que le forgeron n'avait probablement pas pris des mesures exactes pour un nombre déterminé d'enroulements. Nous avons parlé, plus haut, des dessins en creux; aussi, n'y revenons-nous pas.



VANTAIL D'UNE PORTE DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE AU PUY

VANTAUX DU JUBÉ ET D'UNE CHAPELLE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A ROUEN.

Par leur destination, ces vantaux durent être conçus dans des dispositions plus ou moins à claire voie. On comprend, en effet, que, pour servir de clôtures mobiles à des constructions dont la majeure partie était des évidements ou des découpures, les artistes du moyen âge n'auraient voulu adopter des battants pleins et qui eussent, par leur lourdeur, fait une opposition fâcheuse. Les ferronniers de cette époque nous ont laissé d'assez nombreuses preuves de leur goût et de leur entente des choses, pour croire qu'ils n'aient point reconnu l'une des plus simples règles de la loi d'harmonie. A des clôtures donc, dont la moitié était à jour, et à un jubé, dont maintes parties étaient libres, ils jugèrent que la composition la plus convenable, pour des vantaux, devait être, quelle qu'en soit la matière, bois ou métal, une analogie de constitution, c'est-à-dire une composition où tout ou partie serait à claire voie, et tel est, fort vraisemblablement, le motif qui nous valut la création des divers exemples qui nous restent ou celle encore des analogues, en plus ou moins grand nombre, que l'on a si barbarement détruits; mais, pour leur mobilité comme pour leur harmonie avec les monuments auxquels on les fixait, ces vantaux durent être aussi légers que possible, c'est-à-dire par rapport à la nature des matières employées.

La création de semblables vantaux devint encore, pour les ferronniers du moyen âge, l'une de ces occasions qui servirent de thèmes à leur génie ou l'un de ces champs sur lesquels s'exerça leur goût, et, pour être justes, nous devons reconnaître que, parmi leurs travaux en ce genre, il en est certes qui ne manquent pas d'un certain mérite.

Limité, pour l'instant, à l'examen de nos deux spécimens, on ne peut aborder ici une étude générale et comparative des *vantaux en fer à claire voie;* nous nous bornons à dire que, devant publier dans notre supplément tous les autres exemples que cette étude exige, nous reportons à cette date l'analyse complète des monuments de cette classe, qu'il nous est seulement permis de signaler. Mais, en attendant le jour où il nous sera donné de l'entreprendre, disons cependant quelques mots de ces deux œuvres.

Leur composition est évidemment conçue dans deux données distinctes : celle des vantaux du jubé semble, plus particulièrement, tirer son origine de l'ornementation proprement dite, tandis que le vantail de la chapelle (maintenant sacristie des chanoines), paraît emprunter la sienne aux éléments de l'architecture.

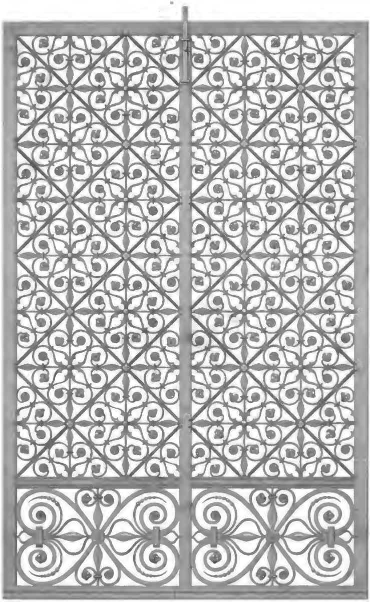
Que faut-il conclure de cette constatation? — Très-vraisemblablement, que jusqu'à la fin du XIVe siècle, l'on adopta souvent, comme système de décor des vantaux à claire voie, l'introduction de motifs puisés dans l'ornementation de l'époque [1]; mais, qu'au XVe siècle,

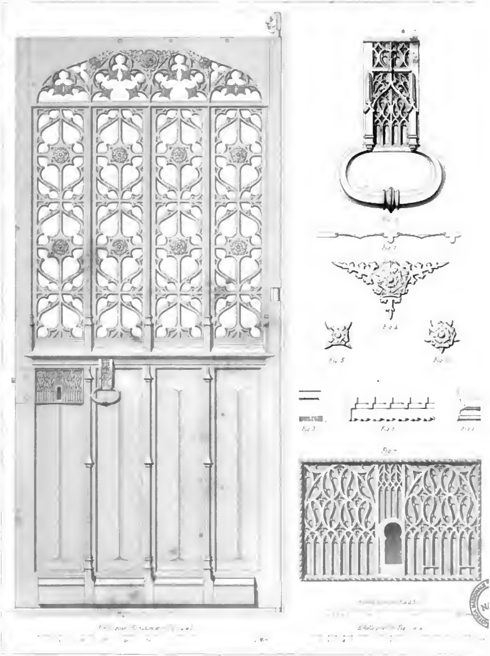
(1) Voyez aussi notre planche représentant le *Vantail d'une porte, dans l'église cathédrale, au Puy* (XIIe siècle).

l'art, abandonnant ses idées antérieures, se lança dans les artifices et les difficultés d'exécution. Cette voie le conduisit à faire revêtir au fer des formes architecturales, et ce métal qui, jusque là, n'avait, comme décoration, fourni que des motifs d'ornements (1), se vit, tout à coup travaillé de telle sorte que l'on en composa des œuvres dont les éléments sont puisés dans ceux de la construction contemporaine. C'est, en effet, à cette époque qu'il faut placer la création des nombreux ouvrages en ce genre, tels que : vantaux de portes, clôtures de chœur, panneaux de tabernacles, lutrins, candélabres, couronnes de lumière, armatures de puits, etc.[2]; monuments formés de motifs achitecturaux et dont la composition, aussi intéressante que diverse, traduit, sans aucun doute, une grande habileté dans la pratique. Là, le fer est travaillé au marteau, à l'étampe ou à la lime, et le métal, grâce au talent des artistes, revêt mille formes, où apparaissent à la fois et les détails de la construction et les figures d'ornements. Dès le XVe siècle, l'art du ferronnier atteint ses plus hautes limites; car, bien que l'on cite, des XVIe et XVIIe siècles, quelques œuvres d'une délicatesse extrême, je doute fort que ces travaux puissent approcher de certaines imitations de fleurs que nous avons vues adaptées à des ustensiles de luminaire. Dans ces imitations, le ferronnier sut réduire le métal à l'état des plus minces lamelles, qui, découpées, estampées, limées, assemblées et soudées, constituèrent des reproductions d'un très-grand mérite. — Nous en fournirons la preuve dans notre supplément.

(1) Voyez nos planches reproduisant les *Vantaux de portes des églises de Willincale, du Puy et d'Orcival*. — la *Clôture, dans l'église de Saint Aventin*, — et les *Vantaux de la porte dite de Sainte-Anne, à l'église cathédrale de Paris*.

(2) En attendant que nous publiions les principales œuvres de ce genre, voyez nos *Lutrins de Paris et de Tournai*, — notre *Candélabre pour les ténèbres*, — nos *Couronnes de lumière pédiculées*, — notre *Appareil de luminaire honorifique*, — nos *Potences de fonts à Hal et à Louvain*, — nos *Ustensiles de luminaire funèbre*, — notre *Chapelle ardente a Nannburg*, etc,, etc.





VANTAIL DE LA PORTE DE LA SACRISTIE DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN

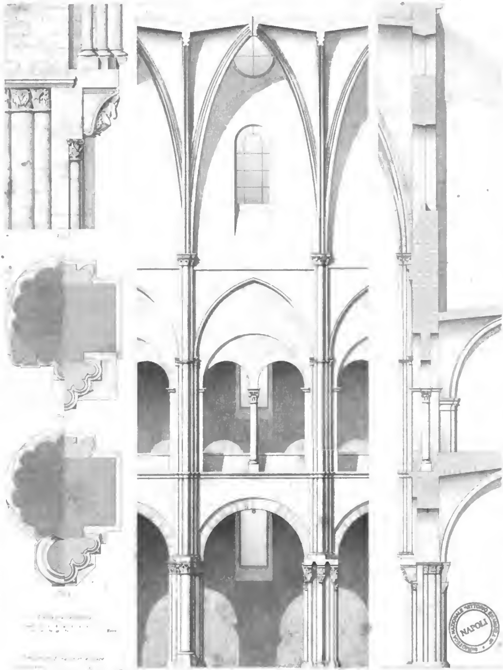
Élévation et Détails

ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-REMI, A REIMS

INTÉRIEUR — TRAVÉES

La composition intérieure des églises, c'est-à-dire leur disposition architectonique, subit, à différentes époques, plusieurs transformations qu'il est certainement utile de connaître; car de leur connaissance découlent certaines questions que l'archéologue peut à l'instant constater. Dans le nombre, on doit placer d'abord tout ce qui concerne la partie supérieure de l'édifice, et ne point omettre ce qui résulte de l'emploi du contre-fort et de l'arc-boutant. Il est reconnu, par exemple, que des dispositions analogues à celles des premières basiliques, qui ne devaient avoir pour comble qu'une charpente apparente comme il s'en est conservé quelques-unes, n'auraient pu convenir dès le moment où l'on couvrirait le vaisseau de voûtes en pierres. Ce dernier genre de couverture exigeait, on le pense bien, un autre arrangement et d'autres combinaisons. C'est ce que comprirent très-bien les architectes de l'époque; mais, tout porte à croire, lorsqu'on étudie leurs monuments, qu'ils ne surent point trouver d'abord ces dispositions nouvelles. Selon toute vraisemblance, ils n'y arrivèrent que par tâtonnements ou par voie d'essais, et l'examen des œuvres semble même nous dire qu'ici encore, ce fut le besoin, la nécessité qui guidèrent les praticiens dans la recherche et la découverte du problème. En effet, l'histoire et les écrits ecclésiastiques sont pleins de faits relatifs à la construction des églises, et, à propos desquels, l'écrivain, qui est toujours un narrateur, entre dans des détails fort précieux à recueillir. On remarque qu'il y est souvent question des accidents fâcheux qui arrivèrent lorsque les architectes construisirent les premières voûtes. Des portions entières de l'édifice s'écroulaient à l'heure du décintrement; on se voyait alors contraint à reprendre l'œuvre, et, trop de fois, on le reprit avec les mêmes errements de construction, je veux dire : en s'exposant de nouveau à subir de pareilles chances de désastre. Pour remédier à de semblables accidents, il fallait plus de talent dans l'art de bâtir; il fallait trouver aussi certains moyens, certains expédients que nous indiquerons ailleurs. Or, l'emploi ou l'adoption de ces moyens amena bientôt toute une série de modifications dans la composition architecturale de l'intérieur des églises. C'est donc sur la variété de ces modifications, issues de la nécessité, que j'appelle l'attention du lecteur. Nous n'entamerons pas ce chapitre qu'un seul exemple ne pourrait éclaircir, et nous le reportons à une autre notice, où il trouvera, selon nous, beaucoup mieux sa place. Pour le moment, je me borne à dire que, plus tard et bien qu'à l'aide de certains expédients, on ait donné plus de solidité à la voûte, il arriva encore qu'on fut contraint

de refaire tout ou partie de ces dernières, et que même on les reconstruisit dans un autre style que celui du monument primitif. On pourrait citer de nombreux exemples d'une telle bizarrerie; mais, nous réservons ce détail pour un autre endroit de uotre livre.



ÉGLISE DE SAINT REMI A REIMS

Intérieur / Travée

CHAPELLE APSIDALE DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE, A LA FERTÉ-BERNARD

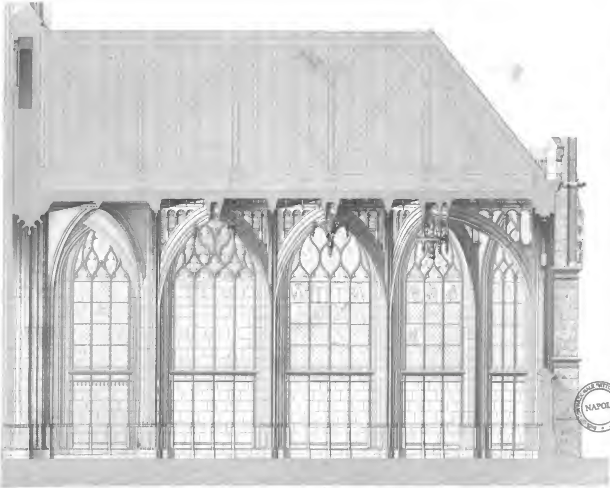
L'établissement des chapelles, que l'on disposa en saillie aux apsides des églises, coïncide presque avec un fait assez remarquable dans l'histoire de la liturgie catholique, et ce fait, par cela même, mérite d'être consigné dans un ouvrage comme le nôtre, puisqu'il est de nature à expliquer certaine transformation de cette partie du monument chrétien. Nous voulons parler du développement que prit tout à coup, du XIe au XIIe siècle, le culte de la Vierge, à laquelle on voulut aussi consacrer, après Dieu pour qui était bâti l'édifice, un lieu tout spécial, où l'on viendrait l'honorer, lui rendre des actions de grâces et lui adresser ses prières. Cette pieuse dévotion se manifesta bientôt d'une manière si générale que, pour déférer aux désirs des nombreux fidèles, on dut penser à déterminer une place pour ce nouveau culte, et, dans cette question, l'Église semble n'avoir point hésité. Elle choisit, de préférence, un endroit qui se trouvait derrière le chœur, mais dans l'axe du monument. Cette notion découle de l'examen même de ces chapelles et de leur situation. Mais, un jour vint où l'étendue donnée à ce sanctuaire ne suffit plus, et, dès ce jour, on en établit de plus considérables, mais isolées, sur un des points peu distants de l'édifice. Dans cette condition, ces chapelles avaient l'apparence de petites églises dont elles empruntaient les formes et l'art, moins les proportions. Un peu plus tard, des motifs, que nous exposerons ailleurs, durent faire renoncer à cet isolement; car on voit alors la chapelle réunie à l'édifice principal, et, soit qu'on voulût grouper dans une même enceinte et le culte de Dieu et le celui de la mère du Sauveur, toujours est-il qu'on en revint, mais avec des modifications notables, à l'idée première, c'est-à-dire à l'établissement d'une chapelle apsidale située dans l'axe de l'église. Par cette détermination, dont on s'écarta peu depuis, l'Église avait eu, peut-être, l'intention de traduire sa pensée à l'égard du culte qu'elle entendait rendre à la sainte Vierge. Elle voulut que ce sanctuaire fût érigé en arrière du premier comme pour exprimer, par sa place en retraite, le degré évidemment moins élevé d'hommages et de dévotion que les fidèles devaient lui rendre dans l'église, qui était surtout et avant tout la maison de Dieu. Ici encore, une pensée de symbolisme, comme prééminence, apparaît, évidente et manifeste, dans l'emplacement même que l'on avait choisi pour la situation de cette chapelle.

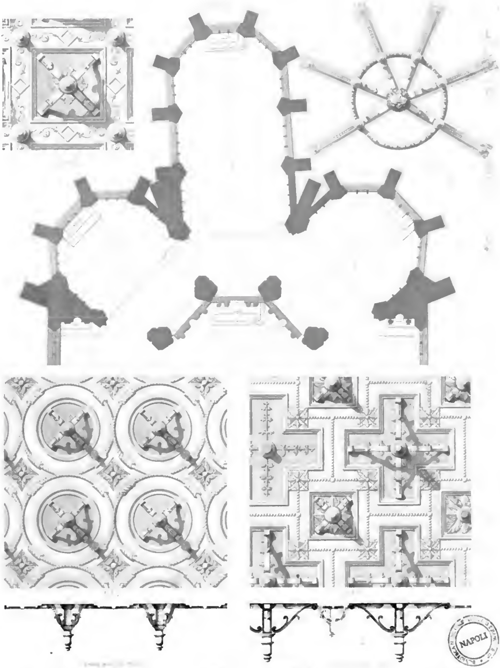
Dire ce que les architectes ont dépensé de génie et d'imagination pour varier à l'infini les formes, les dispositions ainsi que le décor de ces chapelles, est une chose qui nous entraînerait loin et dépasserait les limites que nous nous sommes proposées. Tout ce que nous pouvons

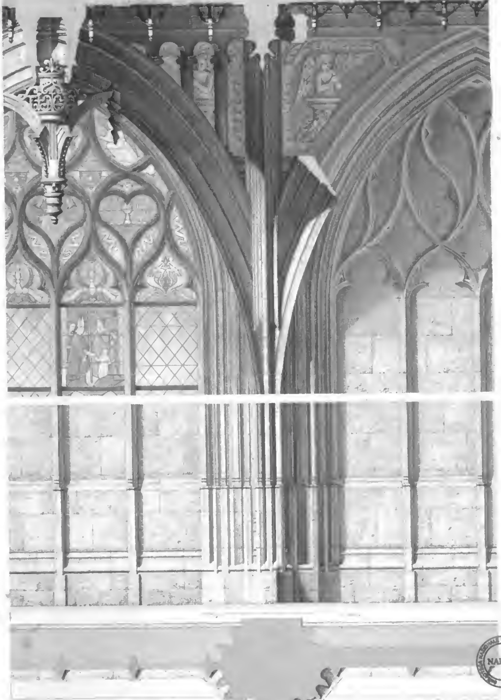
dire, c'est que, depuis la période romane où apparaissent les premiers exemples de chapelles consacrées au culte de la Vierge jusqu'au XVIe siècle, il en a été bâti un très-grand nombre parmi lesquelles plusieurs peuvent, avec raison, passer pour des chefs-d'œuvre. Il ne nous a point été permis d'en publier, au moins, un spécimen appartenant à chacune des phases de l'architecture du moyen âge; nous avons dû nous restreindre à notre seul exemple, et, afin de montrer quelle fut toujours la ferveur pour ce culte, nous l'avons choisi parmi les chapelles érigées à la fin même de la période que comporte notre livre, le XVIe siècle; période durant laquelle cette dévotion était si vive, qu'elle se transmit, et avec la même force, aux siècles suivants.

A part sa situation, qui reste la même dans l'église de La Ferté-Bernard, cette chapelle offre encore, à nos yeux, une particularité de construction, dont je dois dire ici quelques mots. Comme on peut le voir par le caractère de son style et de ses détails architectoniques, ce monument fut élevé à une époque de transition, c'est-à-dire au moment même où deux arts étaient en présence, puisqu'on les y trouve agencés dans son ensemble : je veux parler des éléments de l'architecture en arc aigu combinés à ceux de la Renaissance. En effet, tout l'édifice, depuis la base jusqu'à la partie supérieure, est dans le style des églises de la fin du XVe siècle, tandis que les plafonds, les clefs pendantes et des arcatures posées à faux sur des nervures isolées (1), appartiennent complétement à l'art du XVIe siècle. La disposition de ces arcatures, qui est ici une des singularités de l'espèce, forme, par sa rareté d'application, un des plus curieux chapitres de l'histoire de l'art. — Après ce que nous venons de dire et avec les notions que le lecteur possède sur l'architecture religieuse en France pendant le XVIe siècle, je crois inutile d'entrer dans d'autres détails sur cette chapelle, dont la construction ainsi que les formes s'expliquent aisément. Il nous suffira d'appeler l'attention sur les clefs pendantes, que je regarde comme de véritables tours de force et de petits chefs-d'œuvre, et nous terminerons en signalant les motifs des plafonds ainsi que les ornements variés de leurs riches caissons.

(1) On remarque, sur ces nervures, des inscriptions qui célèbrent les vertus de la Vierge. (Voyez notre planche représentant les *Clefs pendantes*.)



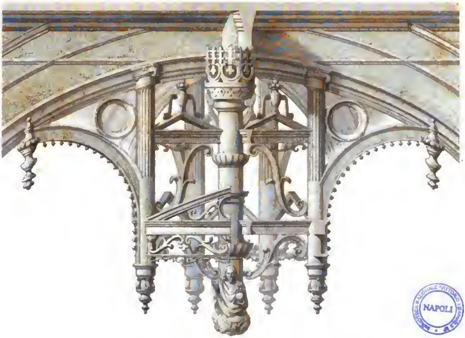




Dessin de P Manguin

CHAPELLE APSIDIALE DE LA VIERGE DANS [illegible] L'ÉGLISE DE [illegible]





ESCALIER A RAMPE CIRCULAIRE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NOTRE-DAME, A PARIS.

Nous avons dit précédemment que les dispositions de l'escalier se présentaient à l'étude de l'archéologue et de l'architecte sous deux formes principales, qui se divisaient ensuite en plusieurs autres classes, et nous avons, alors, défini ces formes ainsi que leurs dérivés. Le lecteur étant donc initié à cette classification, nous allons immédiatement et sans entrer dans des détails qui n'offriraient que des redites, aborder l'examen d'un exemple de construction se rapportant à l'une de ces variétés.

L'escalier qu'il s'agit de faire connaître, se rattache, par ses dispositions, à la catégorie de ceux à rampe circulaire ou curviligne, mais dont la cage, à jour, est, à très-peu près, isolée; et cette disposition, qui offre, en certains cas, des avantages réels, nous autorise à établir, pour les monuments de cette espèce, une division à part et entièrement distincte de ceux dont la rampe, circulaire aussi, fait cependant corps avec la bâtisse.

Afin de mieux établir cette différence, nous donnerons une courte description de cet escalier, mais après l'avoir, toutefois, fait précéder de quelques considérations générales qui se relient plus ou moins à la question.

En architecture, il n'est pas de si petites constructions qui ne puissent mettre en lumière le génie ou l'imagination des artistes qui les ont conçues ou fait exécuter; et le nombre de ces édicules semble avoir été si considérable depuis le XIIIe siècle, que ces hommes, qui jouèrent tant de fois avec les difficultés de leur art, en ont souvent placé jusque dans les endroits les plus retirés des monuments. Aussi, ne doit-on point s'étonner, lorsqu'en visitant un édifice, on rencontre tout à coup, dans une partie peu fréquentée, quelqu'un de ces petits chefs-d'œuvre de composition et de grâce, dont l'ensemble décèle, de la part de leur auteur, et une preuve de grand goût et une profonde habileté dans l'art de bâtir; il semblerait même, à les voir ainsi dérobés aux regards de la foule, que l'artiste, avec cette humble et pieuse modestie qui caractérisait d'ailleurs chacun des membres de cette célèbre armée des *bâtisseurs d'églises*, que l'artiste l'ait, pour ainsi dire, seulement construite en vue de Dieu, et qu'il l'ait placée, à cet endroit, afin de lui assurer une plus grande chance de durée.

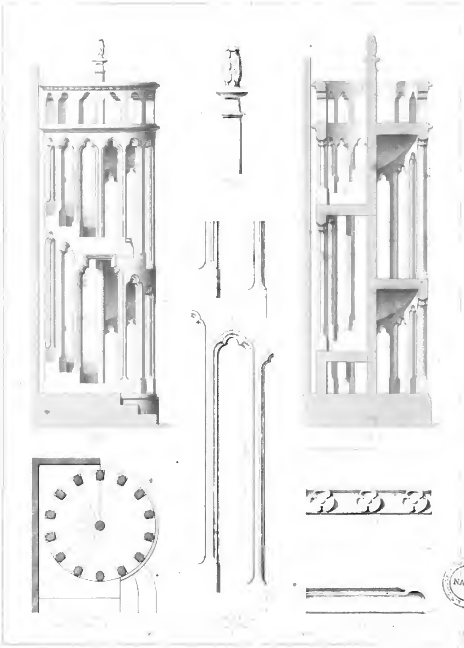
Ces réflexions, que provoque mainte œuvre du Moyen Age, doivent, à notre avis, s'appliquer à deux charmants escaliers en pierre qui se trouvent dans les tours de l'église cathédrale de Notre-Dame, à Paris. A peine visibles de l'intérieur des nefs, ils ne peuvent guère être aperçus que par ceux qui desservent l'édifice, et, pour en apprécier le mérite ou les détails, il faut pénétrer dans le lieu qui les renferme. Ces escaliers sont donc tout intérieurs, c'est-à-dire que leur usage ainsi que leur décoration paraissent presque exclusivement réservés

aux seuls employés de la maison de Dieu. En voyant cette situation dans un lieu retiré, ne serait-on pas porté à conclure que, pour l'artiste du XIIIe siècle, tous les endroits d'un monument étaient également convenables et parfaitement propres à l'érection d'une œuvre; et l'on pourrait même, en considérant leur disposition, y ajouter cette autre remarque, qui nous paraît non moins fondée : c'est que toute difficulté à vaincre était, à leurs yeux, une de ces occasions qu'ils semblent avoir recherchées, dans l'espérance, sans doute, et avec l'intention, peut-être, d'enfanter quelqu'une de ces conceptions qui nous étonnent et par leur art et par leur élégance !

Rien, en effet, n'était plus propre à exciter l'inspiration d'un architecte que le problème à résoudre dans l'église de Notre-Dame. Il s'agissait de constituer, d'une manière quelconque, un accès facile entre le premier étage des tours et la partie supérieure des galeries qui couvrent les bas-côtés de l'église. Que fit l'artiste pour remplir les conditions du programme? Il choisit, comme moyen, le système de l'escalier; et, sur cette donnée, il établit sa composition; mais, une économie bien entendue du terrain, jointe à l'emploi d'une pratique qui avait cours à cette époque, lui fit plus particulièrement adopter, comme forme, celle de l'escalier à rampe circulaire dont la cage était entièrement à jour. Restait à déterminer l'emplacement; et celui-ci fut, à cause de la porte des galeries et de l'issue qui la surmontait, établi non loin d'une fenêtre, qui donnait, à la fois, dans la tour et dans la nef centrale; situation qui mettait l'escalier quelque peu en évidence du côté de l'intérieur de l'église. Or, il ne serait, peut-être, point invraisemblable de supposer que cette exposition, bien qu'incomplète, n'ait été la cause qui conduisit l'artiste à donner à ces édicules un luxe de décoration, assez insolite, pour le lieu qui les renferme.



On voit donc que ces escaliers méritaient, sous plusieurs rapports, de prendre place dans notre recueil; car, leur composition, l'une des plus intéressantes de l'espèce, est évidemment aussi ingénieuse que remplie de grâce. — Mais, on ne saurait assez appeler l'attention sur la coupe ainsi que sur l'appareillage des pierres qui les composent. La disposition de la cage, dans laquelle se combine l'arrangement des marches, força, très-vraisemblablement, l'artiste à adopter un système qui devait, avant tout, constituer la solidité de l'édicule. Nous ne saurions mieux faire, pour l'élucidation de ce point, que de renvoyer à l'examen de notre gravure, où le lecteur trouvera tous les renseignements qu'il pourrait désirer sur cette partie de l'architecture au XIIIe siècle.



CARRELAGE EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE,

DANS LE TRÉSOR DE L'ANCIENNE ÉGLISE CATHÉDRALE, A SAINT-OMER.

Du moment où le génie du moyen âge eut découvert, dans la terre-cuite, un nouveau système de revêtement du sol, il l'appliqua bientôt aux diverses constructions religieuses ou civiles; et, dès lors, architectes ou artistes, tous se plurent à l'introduire dans un assez grand nombre d'endroits : aussi, le voit-on approprié, pendant de longs siècles, non-seulement à l'ornementation de l'église, mais à celle encore de tous les lieux qui en dépendaient, tels que sacristies, trésors, salles capitulaires, chartriers, bibliothèques, etc. On comprend, du reste, la faveur dont jouit ce mode de revêtement qui semble avoir été plus particulièrement en usage dans le nord de l'Europe. Son brillant éclat venait compléter pour ainsi dire l'ensemble de la décoration intérieure, de même qu'il s'harmonisait avec les vitraux et les peintures pour constituer un tout d'une homogénéité splendide et d'un grand caractère.

Il ne saurait, comme on le pense bien, entrer dans notre intention de vouloir aborder l'examen des différentes applications qui furent faites du carreau émaillé; l'étendue que renferment, en elles-mêmes, l'histoire et l'analyse de cet élément décoratif nous entraînerait fort loin; nous limiterons donc le cadre de la présente notice à la seule étude de son emploi dans l'une des dépendances ecclésiastiques qui en fut ornée; d'ailleurs, l'occasion se présentera de revenir, dans cet ouvrage, sur un sujet que nous devons traiter sous tous ses aspects et dans ses nombreuses appropriations aux monuments religieux et civils.

Indépendamment de ses procédés de fabrication, qui provoquent plusieurs questions assez intéressantes et dont il sera parlé ailleurs, l'étude des carrelages en soulève quelques autres non moins importantes qui ont trait à leurs dispositions dans les grands édifices ou dans les lieux d'un ordre secondaire, d'où découle l'examen ou l'analyse des compositions, plus ou moins heureuses, qui ont dû être inventées par les artistes pour l'ornementation du sol à l'aide de cet élément. — Nous ne nous occuperons point ici du carreau en lui-même, c'est-à-dire de sa nature, de sa fabrication et de son décor, ces différents sujets ayant leur place marquée en un autre lieu, de même que nous ne consacrerons que quelques mots à son caractère, qui sera beaucoup plus convenablement défini dans le premier chapitre de l'histoire de cet élément architectural ; il ne doit donc être, en ce moment, question que de la partie purement artistique, ou que des idées générales sous l'influence

desquelles les architectes et les carreleurs conçurent ces dispositions, plus ou moins logiques, qu'ils produisirent si nombreuses pendant près de quatre à cinq siècles. Au reste, et malgré notre vif désir à vouloir élucider, dès à présent, tous les points d'une semblable matière, on doit avouer tout ce qu'une telle investigation, eu égard à son importance, renferme encore de difficultés insurmontables, difficultés qui surgissent exclusivement de la pénurie des moyens ou des seuls éléments qui sont donnés pour la traiter. Or, cette présente notice ne pouvant être considérée comme un travail d'ensemble, embrassant à la fois et toutes les parties de la question et toutes les périodes de l'art, mais seulement comme un des chapitres qui permettront de l'entreprendre un jour, notre but consiste beaucoup moins à résoudre des espèces d'énigmes qu'à indiquer, qu'à provoquer, par un certain ordre d'étude, des recherches et des explorations qu'on a quelque peu négligées jusqu'ici.

Il est un fait qui frappe lorsqu'on examine les carrelages en terre cuite émaillée, c'est que ceux-ci n'occupent pas toujours des lieux ayant la même configuration géométrique. Ainsi, bien qu'ils aient été, le plus souvent, disposés dans des endroits affectant une figure rectangulaire, il en fut encore établi sur des emplacements polygonaux, curvilignes, trapézoïdaux, etc.; et, de là, tout autant d'œuvres ou de compositions différentes qu'il fallut combiner par suite de la disposition particulière des lieux. Il est évident que pour la partie antérieure du chœur des églises et de certaines chapelles où domine la forme à angles droits, les combinaisons, comme arrangement, ne semblent guère présenter de grandes difficultés, et nous supposons qu'il en fut de même pour les dépendances du monument auxquelles on avait donné la même forme; mais, on ne saurait contester que la composition du carrelage ne devenait beaucoup plus embarrassante lorsqu'il s'agissait de constituer le revêtement d'une aire trapézoïdale, curviligne ou polygonale; aussi, quoiqu'on ait donné aux carreaux des configurations qui se prêtaient à presque toutes les combinaisons, aussi, dis-je, s'arrangeait-elle beaucoup plus aisément sur une surface rectangulaire. Des embarras, plus ou moins grands, surgissaient donc dans la composition des carrelages destinés à l'arrière-partie du chœur; la forme particulière du fond des chapelles absidales provoquait encore d'autres difficultés; enfin, il n'était pas jusqu'aux lieux secondaires de l'église, tels que la sacristie, le chartrier, la salle capitulaire et même le trésor, comme le prouve celui de Saint-Omer, qui, par leurs dispositions architectoniques, n'aient dû embarrasser parfois les artistes appelés à y appliquer ce brillant et luxueux décor. On en pourrait conclure que, pour la composition de ces revêtements, le décorateur ou carreleur devait, avant tout, se préoccuper de la forme particulière des lieux où il allait l'établir: en d'autres termes, que les dispositions locales influaient, par leur nature, sur les combinaisons artistiques. Nous devons, toutefois, ajouter qu'il semble ne point en avoir été toujours ainsi, et que, bien que nous ayons cru pouvoir établir ce fait en principe général, on n'oserait cependant affirmer qu'il fut le constant régulateur des artistes au moyen âge; car, plusieurs exemples viennent prouver qu'on s'en écartait quelquefois: ainsi, l'on connaît des carrelages qui, après avoir épousé, sur leurs bords, la silhouette du

telle ou telle forme architectonique, reprenaient, dans l'ensemble, des dispositions rentrant dans la combinaison rectangulaire, combinaison qui offrait, il faut le croire, les thèmes les meilleurs et les plus favorables à la composition.

Nous venons de poser, en manière d'introduction, quelques données sur les formes et les dispositions générales des carrelages en terre cuite émaillée; les divers exemples que renfermera ce recueil, achèveront, je l'espère, de compléter et d'éclaircir cette question. Pour le moment, il nous suffira d'appeler l'attention du lecteur sur la figure et la composition qui caractérisent celui de la salle du trésor, à Saint-Omer; ce spécimen constituera l'une des pièces à l'appui de ce que nous venons de dire. — Les dispositions ichnographiques de cette salle étant données par des besoins ou des idées conçues par l'architecte, il paraît évident que, lorsqu'on voulut mettre son sol dans un rapport d'harmonie avec la décoration, assez vraisemblable, des parois, on dut tout naturellement être porté à y établir un revêtement historié; et, sur ce point, nous avons acquis la preuve qu'au système, déjà luxueux, de la mosaïque ou des dalles gravées et incrustées, on préféra l'emploi de la terre cuite qui, bien que ne présentant pas une aussi grande solidité que les précédents, offrait toutefois, au point de vue du coup d'œil, un aspect beaucoup plus splendide. Le choix de l'élément adopté, il fallut s'occuper de la composition artistique, c'est-à-dire du dessin qui devait, à l'aide des motifs représentés sur les carreaux, constituer la décoration figurative. Or, dans ce travail, la première opération consista, sans doute, à prendre la forme particulière de la pièce, et à établir, d'après cette figure, un programme général et les combinaisons qui en découlaient. Le talent, la pratique ou l'expérience du carreleur triomphaient, plus ou moins vite et plus ou moins bien, des difficultés de l'œuvre; puis, ces difficultés, vaincues ou non, arrivait le moment de l'exécution matérielle, c'est-à-dire de la confection du carrelage ou de la pose des carreaux par l'ouvrier; ce travail, qui ouvre par lui-même, un autre point de la question, celui des matériaux à employer, nous conduit à signaler la forme particulière des carreaux, forme qui était toujours déterminée et par le rôle qu'ils devaient jouer et par la place qu'ils occupaient dans la composition. (Il est bien entendu que je ne parle pas, et pour cause, des ornements qu'on examinera ailleurs). En voyant ces conceptions, de nature et de combinaisons si diverses, les unes, fondées sur l'emploi des motifs rectangulaires avec tous leurs composés et dérivés, les autres, établies sur le principe des figures curvilignes, etc., on se demande si, dans un temps où les carreaux étaient d'un si fréquent usage, si, disons-nous, l'architecte ou l'artiste-décorateur donnaient au potier-carreleur les formes ainsi que les dessins résultant de leur composition pour qu'il les fabriquât exprès, ou bien si ces mêmes éléments ne se trouvaient point manufacturés à l'avance dans des localités dont le sol renfermait des terres plus ou moins convenables à ce genre de produits, localités qui pouvaient avoir des magasins abondamment pourvus de carreaux dans toutes les formes désirables, et continuellement à la disposition des besoins éventuels. Des recherches, opérées sur les points peu éloignés d'une circonscription, pourraient, seules, résoudre, d'une manière favorable ou opposée, la présomption que nous faisons naître ici.

Néanmoins, quoique la dernière de nos deux hypothèses semble, quant aux carreaux de formes et de dessins vulgaires, présenter un certain fond de vraisemblance, il se pourrait qu'il n'en ait point été toujours ainsi, surtout pour les grandes compositions dont il reste encore quelques rares spécimens; car, pour celles-là, on admettrait aisément que le décorateur fournissait, après fixation du programme, les formes et les dessins des carreaux que le potier-carreleur exécutait sur des patrons donnés. Telle est, jusqu'à présent, notre opinion que des découvertes ou des documents pourront toutefois modifier.

Ces considérations établies, passons à l'analyse du carrelage de Saint-Omer dont la composition, fondée, sur la figure d'un polygone, n'en présente pas moins des dispositions qui pourraient tout aussi bien être appliquées à une pièce ou sur un emplacement de forme rectangulaire. La constitution d'un tel exemple nous paraît de nature à jeter un certain jour sur la composition des carrelages, et sa conservation devient pour nous comme une espèce de preuve qu'à part la bordure, qui épousait presque toujours les dispositions des lieux, les artistes du moyen âge ne tenaient guère compte, comme les Romains, des impératives et rigoureuses lois de la symétrie.

Ce fait, tout étrange qu'il puisse paraître, n'offre cependant rien qui doive étonner; car, il se reproduisit assez souvent à cette époque, et nous aurons, dans ce livre, l'occasion de signaler d'autres exemples d'une semblable négligence, ou tout au moins d'une espèce de laisser-aller que nous avons peine à comprendre surtout avec nos idées assises sur l'étude des monuments réguliers ou classiques. Aux yeux de l'artiste du moyen-âge, tout revêtement d'un lieu secondaire, tel que la salle de ce trésor, n'avait probablement pas l'importance de celui des églises, et dès lors, il lui parut sans doute qu'il pouvait le traiter beaucoup moins régulièrement. Quant à nous, il nous semble que la forme, la grandeur et les dessins des carreaux étant donnés, puisqu'on a fort bien pu les trouver tout fabriqués à l'avance, l'artiste se contenta de composer une disposition logique; mais que, les dimensions de la salle ne lui ayant point permis, en égard aux proportions de ces mêmes carreaux, de former des combinaisons complétement symétriques, il a cru devoir passer outre et produire l'ensemble que nous avons sous les yeux, ensemble dont la composition, il faut le dire, s'écarte un peu de nos idées en fait de régularité classique.

C'est au premier étage d'une petite construction située au sud de l'ancienne cathédrale que se trouve le carrelage. Cet édifice, qui est à peu près isolé, avait, dit-on, pour destination spéciale de servir, dans l'origine, le bas, de sacristie, et, le haut, de trésor où l'on conservait les vases sacrés et les reliquaires, doublement précieux et par leur contenu et par leur valeur artistique. Sa forme décrit, en plan, la figure d'un octogone irrégulier ou à côtés inégaux. Ce fut donc pour décorer le sol d'un endroit, qui devait être fort riche par ses trésors d'art et de sainteté, que l'on établit ce revêtement dont l'aspect, en rapport avec la décoration intérieure, complétait sans doute la somptuosité du lieu. En effet, si, comme on peut le supposer, par la conservation de son carrelage, cette pièce était ornée de peintures et de vitraux, et si, à ce luxe, nous ajoutons, par la pensée, son ameublement ordinaire con-

sistant en bahuts, en armoires sculptées, peintes et dorées, comme il s'en trouve encore dans quelques lieux analogues, nous ne saurions nous dissimuler qu'on ait eu l'intention de faire de cette salle un endroit qui répondît, par la splendeur de son luxe, à la majesté de sa destination, qui était le *repositorium*, la custode des reliques provenant des corps de tant de confesseurs de la foi chrétienne. Telle semble avoir été, du moins, la pensée de l'église de Saint-Omer : Honorer, par les œuvres de l'art, le lieu où reposaient silencieusement et en dehors des grands jours d'exposition à la vénération publique, les parcelles canonisées des illustrations du catholicisme! — Cette pièce dut, selon toute vraisemblance, conserver sa destination primitive jusqu'aux jours de la révolution, et ce ne fut sans doute qu'à la réouverture des églises, sous l'empire, qu'elle se vit réemployée aux besoins du culte. Mais, tout porte à croire qu'elle subit alors une appropriation nouvelle; car, les écrivains locaux nous la représentent comme étant devenue un lieu consacré au dépôt des archives de l'ancienne cathédrale. Il est même présumable que cet office lui eût été continué longtemps encore, si un événement, un besoin n'en était venu changer de nouveau la destination. En 1838, la fabrique, ayant résolu d'y établir une école de chant pour les enfants de chœur, mit, quelque temps après, son projet à exécution; on enleva les archives; mais, quel fut l'étonnement de découvrir, sous une espèce de sol factice, établi au commencement de ce siècle, un magnifique carrelage dont on ne soupçonnait guère la conservation. Son importance ne fut point appréciée dans les premiers moments qui suivirent cette découverte, et il ne fallut rien que la publication qui en fut faite par l'intelligent et docte M. Wallet pour appeler sur lui l'attention. Dès 1847, cette bonne fortune, grâce au livre de l'antiquaire, eut donc un certain retentissement; on alla étudier l'œuvre, et, comme le carrelage était un de ces éléments qui rentraient dans la décoration des églises dont on commençait à s'occuper, les archéologues, dits du moyen âge, s'émurent; on en parla enfin dans les journaux; puis, parurent les premiers dessins en couleur qui furent exécutés par MM. Deschamps de Pas. A notre tour, nous avons considéré l'œuvre assez importante, par sa composition, sa forme et sa conservation, pour prendre place dans notre livre, et nous l'avons reconnue digne de venir se joindre aux divers spécimens de revêtement en terre cuite que nous nous proposons de réunir afin d'essayer, s'il se peut, une espèce d'histoire de cette branche de l'art dépendant de l'architecture. Toutefois, animé d'un autre point de vue que nos doctes devanciers, nous en avons seulement fait prendre une copie de l'état actuel; ce travail a été exécuté par l'un de nos plus habiles architectes, qui en a, pour ainsi dire, donné une scrupuleuse pourtraicture avec toutes les imperfections de sa composition originelle ou des remaniements successifs; et, en agissant ainsi, il nous a paru que c'était la meilleure manière de procéder et le seul moyen aussi de donner une connaissance sérieuse de l'œuvre, convaincu que les restaurations trancheraient assez, par leur discordance, pour frapper le lecteur et fixer son opinion.

Ce carrelage ne nous est, fort vraisemblablement, pas parvenu dans son intégrité complète. Une telle chance serait, très-certainement, un fait bien extraordinaire; aussi, ne saurait-on admettre qu'il ait pu traverser tant de siècles sans avoir éprouvé des atteintes plus ou moins

graves. Quelques restaurations, déplorables mais nécessaires, ont donc pu, à plusieurs époques sans doute, avoir été opérées sur les points où ce carrelage était le plus fréquenté. Néanmoins, son état, encore très-complet, nous porte à croire qu'il dut probablement sa conservation à quelque cause particulière; et cette cause, nous l'attribuerions presque à la destination du lieu où il se trouve. En effet, l'endroit auquel il servait de décor était, par son office, l'un de ceux où la masse des fidèles ne pénétrait point, et qui, par conséquent, n'était guère accessible qu'au personnel assez restreint de la cathédrale ou à certaines personnes privilégiées. Or, on comprend que cette espèce d'interdiction put tout naturellement le protéger contre les chances si défavorables d'altération et de ruine auxquelles sont sans cesse exposés les lieux ouverts et continuellement battus par les pas des visiteurs, tels que les chapelles, le chœur, les salles capitulaires, etc., où avait journellement lieu un assez grand mouvement.

La pensée qui semble avoir guidé le compositeur paraît tout aussi nettement indiquée que facile à saisir à la vue de ce carrelage. Établir, sur l'aire de cette salle, une composition décorative dont le principe repose sur l'emploi de certaine figure géométrique, et tirer, de ce principe, toutes les conséquences qui devaient résulter des formes, proportions et ornements des matériaux à mettre en œuvre. La figure qu'il choisit pour élément principal et sur laquelle il voulut faire reposer la donnée de son ensemble, fut celle du carré ou rectangle, qu'il plaça suivant la diagonale à 45 degrés, ce qui produisit, sous le rapport de la disposition, une certaine analogie avec le losange (1); toutefois, le point de départ de cette composition paraît être le centre, c'est-à-dire celui où les deux axes viennent se couper à angles droits. Là, notre carreleur établit probablement son espèce de carré central; puis, cette opération terminée, il s'occupa, sans doute, de la bordure, autre élément de l'œuvre qui devenait facile, puisqu'elle lui parut devoir épouser les formes architectoniques de la pièce; mais, restait à en déterminer la largeur, et, par une circonstance heureuse, ce nouveau problème put être aisément résolu; car, les dispositions mêmes du lieu semblent lui en avoir fourni les moyens. Ainsi qu'on peut le voir sur notre planche d'ensemble, il se trouvait, à l'intérieur des angles de cette salle, des espèces de pilastres qui avaient pour but de supporter les nervures de la voûte. Or, comme ceux-ci étaient pourvus de bases, l'artiste prit assez vraisemblablement, pour limite de sa bordure, le nu même des parois, d'une part, et, de l'autre,

(1) Sans avoir, très-vraisemblablement, approfondi le chapitre de la disposition des carrelages, M. Deschamps de Pas affirme que le moyen âge a visiblement affectionné le système particulier de l'établissement en losange, et il appuie son dire sur la seule mention de deux exemples analogues, lorsqu'on pourrait en citer deux cents autres, à l'état d'œuvres, de peintures, etc., qui viendraient, très-certainement, modifier son assertion : mais, appréciant la fragilité du terrain sur lequel il se pose, cet archéologue change bientôt d'idée, et attribue, avec plus de vraisemblance, peut-être, à un fait local la disposition de celui du trésor de Saint-Omer. Selon lui, le choix de ce système aurait tenu à une certaine jalousie ou rivalité qui existait entre les chanoines de la collégiale et les habitants de l'abbaye de Saint-Martin, rivalité qui portait, dit-il, les premiers à imiter tout ce qui se faisait au monastère; il insinue même qu'il ne serait pas surpris qu'on ait imposé à l'artiste, auteur du pavage de la salle du trésor, la condition d'imiter, en le modifiant légèrement, celui de Saint-Bertin. (Annales Archéologiques; Tome XI, pag. 46.)

le point milieu de la face antérieure des bases; et cette étendue donna, comme largeur, une surface définie qui offrait précisément la place de trois carreaux disposés rectangulairement. — Mais, revenons à la composition de ce carrelage, et cherchons, autant que faire se peut, à nous rendre compte de la pensée qui a pu diriger l'auteur lors de son établissement. Admettant donc, ce qui paraît logique, qu'il partît de son point central, on supposerait qu'il établit, suivant un axe correspondant à l'ouverture de la porte, des files ou rangées de carrés-diagonaux alternativement formés d'éléments de deux ou de quatre couleurs, ce qui présentait une alternance de lignes d'un ton claire et d'un ton foncé. On serait même porté à croire qu'il voulut accuser encore davantage sa composition et la rendre plus saisissable à l'œil; car, il sépara chaque rangée, et mit, entre elles, un intervalle continu qui, épousant la forme de leurs côtés, représentait ainsi la figure du zigzag ou du chevron; enfin, cette combinaison arrêtée, l'artiste aura, comme on étend un tapis, appliqué sa pensée sur toute la surface de l'aire jusqu'à la bordure dont la présence devait rompre, sur quelques points, l'espèce de symétrie (1). Malgré ces légères irrégularités, qui étaient inévitables par suite des dispositions de la salle, malgré cela, dis-je, il règne encore dans ce carrelage une certaine harmonie résultant, peut-être, du principe sur lequel celui-ci semble basé.

Jusqu'ici, nous n'avons fait qu'indiquer la donnée générale de l'œuvre; il faut maintenant en aborder la description et l'analyse. — A la rigueur, on pourrait admettre que la composition de ce carrelage repose sur l'établissement spécial de files de carrés diagonaux, plus ou moins colorés et cernés, sur leurs bords, d'un contour en une couleur foncée. — Pris dans le sens de la porte, tous ces carrés suivent la même direction; ils se touchent par les pointes et ne sont séparés, entre eux, que par une ligne zigzagée d'une largeur égale. Quant à la nature de leur décoration, celle-ci varie beaucoup : les uns sont complétement formés de carreaux historiés; d'autres présentent des dessins presque exclusivement géométriques; l'on en voit aussi où les deux genres sont mélangés, et il s'en trouve même qui reposent sur la seule combinaison des ornements. C'est donc un immense assemblage composé de figures et de détails incrustés ou peints sur la terre cuite émaillée. — L'examen particulier de la bordure ne soulèverait guère d'observation notable, si l'on n'avait à apprécier la valeur d'une opinion qui fut émise à son égard. On a dit qu'elle avait été faite après le carrelage du milieu et qu'elle avait été spécialement constituée des seuls carreaux qui restèrent. Sans vouloir improuver tout ce que cette assertion peut avoir de vraisemblable, nous nous permettrons cependant de rappeler que cette œuvre ne nous étant point parvenue dans une intégrité complète, mais bien après avoir subi des remaniements plus ou moins considérables, on n'en saurait sérieusement rien conclure, puisqu'elle ne nous offre propablement plus aujourd'hui l'ensemble de sa constitution primitive. En effet, lorsqu'on la considère, on y aperçoit aisément des introduc-

(1) Nous ne nous étendrons pas davantage sur les gauchissements qu'on remarque près de la bordure; nous avons donné à entendre qu'ils provenaient d'un vice de construction qui remonte à l'établissement de l'octogone.

tions qui semblent avoir eu lieu après coup et très-vraisemblablement à une époque fort postérieure à son établissement. Quoi qu'il en soit cependant de cette observation, qui ne s'applique d'ailleurs qu'à certains éléments introduits sur quelques points, on doit reconnaître que cette espèce de pêle-mêle, dans l'emploi et la disposition de plusieurs carreaux, indiquerait effectivement qu'on put y avoir employé les restes, ce qui, nous l'avouons, nous étonne néanmoins, parce que ce carrelage étant géométrique et parce que ses éléments pouvant, avec un peu de prévision, être déterminés à l'avance, il devenait facile de calculer ainsi le nombre exact des différentes espèces de carreaux qui devaient entrer dans la composition.

Deux questions, assez intéressantes en elles-mêmes, se rattachent à la constitution des carreaux qui furent mis en œuvre : l'étude des formes et celle de leur ornementation. — En ce qui concerne la première, nous dirons que les figures géométriques du carré et du triangle sont les seules employées ; mais, l'on doit ajouter qu'elles s'y trouvent produites l'une et l'autre dans des proportions qui diffèrent entre elles. Les plus grands carreaux, qui forment la majeure partie, ont généralement douze centimètres et demi de côté ; et quant aux petits, ils affectent, pour remplir le rôle et la place qui leur sont assignés, des dimensions inférieures qui s'en déduisent.

Mais, tout ceci ne se rapporte qu'à la partie purement constitutive de ce carrelage ; nous devons voir maintenant en quoi consistait sa décoration. — Tous les carreaux qu'on avait choisis pour cet office ne présentaient pas le même genre ou le même système de décor ; car, de ceux-ci, les uns étaient *unis*, c'est-à-dire couverts seulement d'un émail opaque et unicolore, tandis que les autres avaient plus particulièrement reçu des *incrustations historiées*. Ce sont, en général, des représentations d'objets d'une nature assez diverse et prise, pour la plupart, dans les règne animal et végétal, auxquelles on joignit encore, pour augmenter les combinaisons, des ornements et des formes géométriques. Ainsi, figures royales ou princières, puissants seigneurs bardés de fer, animaux chimériques (1) à têtes plus ou moins humaines, lions, cerfs, chiens, aigles, oiseaux, motifs d'ornements empruntés à la végétation, tout cela constitue l'ensemble des éléments qui furent agencés dans cette espèce de tapis en terre cuite émaillée. Cependant, bien que la plupart de ces dessins aient été adaptés à la décoration particulière de l'un ou de l'autre de ces carreaux, il en était encore dont l'importance du motif exigeait, pour la formation d'une figure complète, la réunion ou la juxtaposition de plusieurs d'entre eux ; et c'est même là une des causes qui doit porter à établir une distinction entre les carreaux simples à motifs complets et les carreaux à sujets et à dessins combinés. Au reste, ce double système de décoration des carreaux fournit au décorateur de plus nom-

(1) Nous croyons devoir appeler l'attention du lecteur sur la figure 46 de notre *Planche de Détails*, qui nous semble offrir une représentation, comme l'entendaient les hommes du moyen âge, de cet être fabuleux et imaginaire auquel les anciens avaient donné le nom de *Sphinx*. On serait encore porté à voir, dans les figures 19, 48 et 43, celles de la *harpie*, du *basilic* et de la *tête de Méduse*.

breux moyens pour varier ses combinaisons, et il lui donna, suivant la position dans laquelle on les plaçait, des figures de cercles, de quatre lobes, d'échiquiers, d'étoiles, etc., dont il sut, comme on le voit, tirer le meilleur parti. — Nous avons dit qu'à ces carreaux historiés s'en joignent d'autres, qui sont unicolores et complétement dépourvus de dessins. L'emploi de cette espèce paraît avoir eu un but assez clairement défini : celui d'ajouter aux dessins précités les ressources des figures géométriques dont les combinaisons introduisaient un nouvel élément dans la composition du carrelage.

Toutefois, ces éléments mis à la disposition du décorateur, il s'agissait de savoir les agencer avec goût afin d'en constituer un ensemble, harmonieux d'aspect en même temps que régulier de formes; car, de la sage répartition des uns découlait naturellement l'heureux et agréable produit de l'autre. Voyons comment on s'y prit? A très-peu d'exceptions près, l'artiste semble avoir adopté un parti déterminé, soit pour la constitution des motifs décorant l'intérieur des carrés diagonaux, soit pour celle des bandes zigzaguées. Il remplit donc les premiers ou de dessins exclusivement formés de personnages, ou de combinaisons d'ornements et de figures animales, ou bien encore de motifs dans lesquels entraient à la fois les dispositions géométriques, les ornements, les figures, etc.; mais, tous ces sujets, quoique nombreux, sont fort variés et ne se répètent presque pas, ce qui dénote, de la part de leur auteur, une certaine habileté d'invention (1); quant aux seconds, c'est-à-dire aux bandes zigzaguées, il les composa de rangées de carreaux à figures, de files de cavaliers, de suites d'animaux, etc. Ce large parti pris établissait, grâce à la bordure brune de chaque carré diagonal, une différence tranchée, saillante entre les motifs principaux et leurs séparations, et celle-ci permettait à l'œil de saisir beaucoup plus facilement l'ensemble ainsi que les détails de sa vaste décoration.

Cette notice paraîtrait incomplète si nous n'entrions ici dans quelques considérations sur la nature des carreaux, et si nous ne consacrions aussi quelques lignes au caractère de l'art ou à la valeur des dessins qui y furent appliqués. Suivant un système de fabrication plus ou moins habile, mais en usage à cette époque, toutes ces représentations ont été figurées en silhouette par des masses opaques et unicolores, puisqu'on n'y incrusta qu'une seule matière (2); aussi, ne s'y trouve-t-il aucune sorte de modelé; seulement, on a, pour le rendu des figures comme pour celui des ornements, ménagé, dans le moule et la terre, certaines réserves

(1) Nous n'entrerons point, ainsi que l'ont fait MM. Wallet et Deschamps, dans des recherches sur les combinaisons, plus ou moins logiques, qu'on aurait pu donner aux divers motifs de ce carrelage; on comprend qu'un semblable travail s'écarte de notre mission; aussi, renverrons-nous, pour cet examen, à la partie spéciale des investigations de ces deux antiquaires.

(2) Il est toutefois indispensable de noter ici que les différences de tons qu'on remarque dans la série des carreaux incrustés, proviennent exclusivement de la plus ou moins grande quantité de couverte ou d'émail qui y fut appliquée, c'est-à-dire que l'application d'une plus ou moins forte épaisseur de matière siliceuse donnait, après la cuisson, un aspect de couleur jaune ou verdâtre. La nature particulière des différentes espèces de terres, de même que le degré plus ou moins avancé de cuite, établissait encore des variétés de nuances dans le fond rouge du carreau lui-même. (*Voyez, sur notre planche de détails, les figures* 6, 11 *et* 16.)

qui, déterminant les yeux, le nez, la bouche, etc., servent ainsi d'indications propres à l'interprétation des formes. — A cette question, avons-nous dit, se rattache encore une autre étude non moins intéressante : celle de la valeur des dessins et du caractère de leur art. Sous ce rapport, on remarque qu'à une espèce de sévérité dans l'œuvre se joint, pour quelques sujets, un entrain, une verve et une allure qui ne manquent pas d'un certain mérite; mais, tout cela est produit d'une façon si grossière et qui contraste tellement avec les ouvrages contemporains de la peinture et de la sculpture, que cet état nous porterait presque à inférer que l'exécution des moules servant à établir les incrustations, dut probablement être confiée à des artistes d'un ordre assez inférieur. Au reste, quelque imparfaits que soient ces dessins, on peut supposer que leur incorrection n'avait probablement point la gravité qu'on voudrait bien croire; car, les carreaux étaient généralement destinés à être vus à distance, et cette position permet d'admettre qu'on n'y attachait qu'une importance secondaire; qui sait même si cette condition des dessins, qui devaient frapper par des lignes fortement accentuées, n'était point une espèce de qualité pour leur office où la correction et les détails eussent été perdus par l'éloignement?

On vient de voir en quoi consistaient la composition ainsi que les éléments de ce carrelage; examinons, maintenant, la partie relative à la distribution de toutes les couleurs entre elles, c'est-à-dire à leur harmonie chromique sur tous les points de cet ensemble; car, en carrelage comme en peinture, il doit y avoir des lois ou des règles qui président à toute composition, et qui sont usitées par les artistes afin d'obtenir un résultat plus ou moins agréable. Parlons, d'abord, des couleurs employées. Elles sont assez nombreuses, et plus nombreuses même que dans la plupart des carrelages établis à la même époque; mais, toutes, à l'exception du rouge, qui est le ton naturel de la terre ayant subi l'action du feu, proviennent de l'application d'une couverte ou émail, soit à l'état naturel, soit en combinaison avec des oxydes métalliques, tels que la manganèse, etc.; ces couleurs sont, au reste, le brun, le vert foncé, le rouge, le jaune serin et le jaune orangé. — Le choix ainsi que la distribution des couleurs réparties sur une aussi grande surface paraissent, avons-nous dit, devoir jouer un certain rôle dans une semblable composition, et c'est, selon nous, ce dont semble s'être préoccupé le carreleur; car, les bordures foncées des carrés-diagonaux, la disposition, intentionnelle sans doute, de ces mêmes carrés, alternativement placés par files de compositions à deux ou à quatre couleurs, la valeur à peu près équivalente, comme gamme, de ces compositions, etc., tout dénote, de la part de l'artiste, une pensée et des prévisions qui sont assez patentes ici. Quoi qu'il en soit, nous devons avouer qu'au milieu de cette sorte d'harmonie et malgré son espèce de pondération, on est comme peiné d'apercevoir, sur certains endroits, quelques infractions faisant tache dans l'ensemble. C'est ainsi, qu'au centre de maints carrés-diagonaux, se voient des masses d'un ton beaucoup plus prononcé et qui constituent tout autant de discordances partielles et choquantes. On regrette donc d'avoir à signaler des incorrections qu'il eût été facile d'éviter par l'introduction de motifs équivalents à ceux de la gamme générale; car, leur présence détruit, sans conteste, une partie du charme et de l'harmonie qui en eût résulté si, par sa prévoyance

et une symétrie habilement calculée, l'auteur avait équilibré toutes les parties de son œuvre. Mais, la constitution de ces taches remonte-t-elle à l'époque primitive de la composition, ou bien faut-il l'attribuer à des restaurations ou à des remaniements qui lui sont postérieurs? Pour quelques-unes, le fait paraît, à très-peu près, certain; quant aux autres, tout porte à croire qu'on doit, en effet, les imputer au décorateur, et leur introduction nous ramène à l'esprit cette conjecture que nous avons émise à propos d'un plafond du palais de Manfred ou de quelques autres monuments : que les artistes du moyen âge négligeaient assez souvent les questions de détails, ce qui nous fait découvrir dans leurs œuvres un certain nombre de petites imperfections. — Enfin, il est encore un point qui a trait à la partie chromique de ce carrelage, et sur lequel on doit revenir afin d'entrer dans quelques nouveaux détails. Nous voulons appeler l'attention sur la pensée qui semble avoir guidé le décorateur dans l'emploi simultané des carreaux unis et à fonds historiés. Par une combinaison assez habile, celui-ci parvint à dessiner, d'une manière vigoureuse, des contours qui reposaient la vue et qui permettaient ainsi de saisir plus facilement l'ensemble et les détails; détails qui auraient été perdus en une masse confuse, si l'on n'y eût employé que des carreaux historiés. Le goût et l'expérience purent, d'ailleurs, susciter cette idée aux artistes chargés de décorer le sol des constructions religieuses ou civiles. Ainsi, non-seulement les carreaux bruns, formant la bordure du carrelage ou les contours des carrés diagonaux, et ceux même à fond vert et jaune serin paraissent avoir été choisis pour jeter de l'ordre et de la clarté, mais ils semblent destinés encore à rompre la monotonie et empêcher le pêle-mêle qui eût résulté du seul emploi des carreaux à ornements. En effet, cette combinaison, par sa sagesse et le tranchant des tons ou la vivacité des couleurs, produit une opposition heureusement calculée et son emploi semble n'avoir d'autre but que de rendre la composition d'autant plus saisissable au premier coup d'œil.

Maintenant que nous avons examiné ce carrelage sous le rapport artistique, il nous reste à déterminer, à préciser, autant que possible, l'époque, assez vraisemblable, de sa création. Sur ce point particulier, deux archéologues (1) ont émis des opinions diverses : le premier, ayant basé son dire sur la prétendue présence d'une certaine figure architecturale, avait cru pouvoir en assigner la date à la fin du XIVe siècle, où cette forme était spécialement en usage; mais, le second, réfutant, avec une critique plus judicieuse, l'appréciation de son prédécesseur, établit victorieusement, d'après des données beaucoup plus logiques, les raisons qui le portaient à fonder les bases de son sentiment contraire. Bien que ces dernières nous paraissent de nature à fixer définitivement cette époque, il nous semble cependant qu'on pourrait ajouter encore, aux raisons alléguées par M. Deschamps, toute une autre série d'éléments archéologiques dont la présence ainsi que la constatation serviraient à la confirmer d'autant mieux. Je veux parler ici de la recherche, parmi les carreaux à figures, des divers détails

(1) M. Wallet, dans sa *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer, etc.*; Douai, 1847; — et M. Deschamps de Pas, dans son *Mémoire sur les carrelages émaillés du moyen âge.*

relatifs aux vêtements, à la coiffure, aux armes, etc., dont l'état ainsi que les formes ont très-certainement des dates précises qui ne sauraient tromper; l'étude même des végétaux reproduits, parmi lesquels nous distinguons la rose, le lis héraldifié, les feuilles de chêne, de lierre, de trèfle, etc., d'un emploi si fréquent au XIIIᵉ siècle, offrirait encore d'autres moyens non moins efficaces pour arriver à cette détermination. Or, le caractère de ces différents sujets, d'accord avec l'opinion de M. Deschamps, indique, sur tous les points, le milieu ou le dernier tiers du XIIIᵉ siècle, qui doit, très-vraisemblablement, être l'époque de ce splendide carrelage.



Kellerhoven d'après H. Vasquez — Chromol. Engard Mauge (Honoré Chevalier) 5 — Gide et Baudry lib. édit.

CARRELAGE DANS LA SALLE DU TRÉSOR DE L'ANCIENNE ÉGLISE CATHÉDRALE, A S^T OMER.

Détails

CARRELAGE ÉMAILLÉ

DANS L'ÉGLISE ABBATIALE DE MALVERN.

Pendant le moyen âge, le sol d'un grand nombre des constructions de l'Angleterre fut aussi décoré de ces brillants carrelages en terre cuite émaillée, dont nous possédons, en France, d'assez beaux spécimens; car, plusieurs édifices de ce royaume en ont conservé des exemples variés, dans un état plus ou moins complet de conservation. Ce mode particulier de la décoration du sol reçut même, dans ce pays comme sur notre continent, une application qui s'étendit non-seulement aux monuments religieux, mais encore aux constructions civiles; et là, de même que chez nous, des artistes surent, à l'aide de matières différentes, produire des variétés d'espèces qu'il est utile de faire connaître afin de montrer quel fut alors ce moyen décoratif dont l'emploi venait s'harmoniser si bien avec l'ornementation générale, et même la compléter en qnelqne sorte.

Parmi les nombreux exemples de fabrication anglaise, dans l'espèce terre cuite à incrustations blanchâtres, l'un des plus remarquables, par sa composition, nous paraît celui dont nous avons fait reproduire nu fragment sur cette planche. La date de son exécution pent, assez vraisemblablement, être placée vers le milieu du XIV.e siècle.

Situé, comme nous l'avons dit, dans l'Église de Malvern, ce carrelage y occupe une aire d'une certaine étendue, comprenant à la fois le devant de l'autel, ainsi que le sol et les marches qui l'environnent. Son ensemble se compose d'une juxtaposition de carreaux liés entre eux à l'aide d'un ciment; la matière employée est la terre, qui preud, comme on sait, à la cuisson un ton rouge sur lequel se détachent, en une couleur claire, les dessins constituant la décoration proprement dite. On doit croire que les ornements étaient produits et obtenus au moyen d'nn moule qui imprimait, dans la matière incuite, de légers canaux ou sillons, sillons qu'on remplissait d'une couche plus on moins épaisse de mastic ou pâte, après quoi l'on appliquait la couverte ou l'émail[1] qui donnait enfin et l'éclat et la solidité.

Quiconque examine le parti pris par l'artiste dans la composition de ce travail, ne peut méconnaître qu'il ne l'a réellement conçu avec une grande habileté; car, il présente à l'œil un aspect des plus agréables. En effet, on ne saurait louer assez la manière avec laquelle il sut vaincre les difficultés de la donnée principale, c'est-à-dire, celles de cette nombreuse répétition d'écussons à répartir snr tout le développement. Une autre partie, qui, par son heureux système de

[1] La nature des éléments chimiques qui entrent dans la composition da la couverte, donne au revêtement extérieur de ces carreaux, mais particulièrement aux ornements, des tons de coulcurs diverses qui peuvent être, ou jaunes ou bruns, ou verts, etc, suivant le choix des matières employées. Ainsi, dans l'exemple que nous offrons ici, le mastic incrusté, formaot les ornements, est d'une constitution blanche; mais, le corps particulier, silice ou autra, qui compose la couverte, les a spécialement colorés en jaune pâle; d'où l'on doit conclure que c'est cette couverte qoi donne aox ornements leurs couleurs apparentes, et nou la nature de la pâte d'incrustation.

raccordement avec le tracé général, mérite aussi des éloges, est encore la bordure qui lui sert d'encadrement; il y a là toute une savante combinaison des éléments architectoniques appliquée à la décoration même d'une œuvre d'architecture. Ainsi donc, une disposition fort sage et très-habilement établie constitue l'ensemble de cette espèce de tapis armorié.

La composition générale de ce carrelage figure un réseau de rosaces à quatre lobes dont les espaces intermédiaires sont chargés d'écussons aux vieilles armes de l'Angleterre et de l'Abbaye de Westminster; puis, de petits fleurons à feuilles divergentes remplissent, de trois côtés, les vides existants autour des blasons. Pour arriver à ce résultat, l'artiste imagina d'exécuter des carreaux de deux espèces, portant, au centre de chacun d'eux, l'un ou l'autre des écussons précités, et de remplir ensuite leurs angles avec le dessin d'un quart de rosace, de manière que leur rapprochement ou leur juxtaposition dut tout naturellement produire l'effet prévu. Les ornements, représentés sur les deux carreaux occupant la partie inférieure de notre planche, constituent certainement un motif très-convenable de bordure, et surtout d'un grand goût architectonique. Il nous semble inutile de nous appesantir ici sur le fleuron qui la surmonte et qui sert de transition ou de raccordement avec le réseau général; nous dirons seulement qu'il se marie, par ses formes particulières, d'une façon on ne peut plus heureuse et qu'il concourt à la composition d'un des plus beaux exemples de carrelages émaillés de cette espèce.

La dimension des carreaux, figurés à demi-grandeur sur notre planche, est de 0,14 centimètres, réduits de côté. Nous ignorons la mesure de leur épaisseur.



PLANS DE LABYRINTHES

FIGURÉS SUR LE SOL DES ÉGLISES CATHÉDRALES ET AUTRES

A l'étude du pavage des églises, se rattache tout naturellement celle de son décor, et, par suite, une question intéressante qu'enveloppe un certain mystère, mais dont l'origine ou la donnée générale semble remonter aux anciens. Je veux parler d'un de ces usages que le christianisme trouva chez ses prédécesseurs, et dont il toléra la continuité à travers les âges, n'admettant toutefois, de l'idée première, que ce qui pouvait s'adapter au culte, et laissant la portée du symbole païen à l'antiquité, qui, d'abord, l'avait introduit comme ornement du sol.

Pour traiter cette question aussi complétement que possible, il faudrait avoir produit certains exemples dont j'ai dû reporter la publication au supplément de ce livre. Aussi, contraint par leur absence de remettre notre étude à une époque ultérieure, on comprend que nous n'approfondissions ici aucun des nombreux points qui la composent, puisqu'on ne saurait les appuyer de preuves. Dans cette conjoncture et en attendant qu'il nous soit donné de l'entreprendre, nous nous renfermerons dans des généralités. Cependant, il convient de déclarer que nous n'envisagerons pas la question du même point de vue que nos devanciers, répétant, sous d'autres formes, des idées déjà émises. Ceux-là n'ont point étudié ou approfondi la matière, qui n'ont su en tirer des aperçus nouveaux, et leurs élucubrations, malgré la peine qu'ils se donnent, ne sauraient faire avancer la science, qu'ils laissent, on doit le dire, toujours au même point.

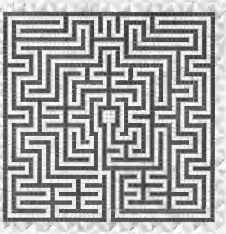
La présente notice est donc plus spécialement consacrée à des considérations générales. D'abord, j'appellerai l'attention sur les formes qui ont été données à ces représentations de prétendus plans de labyrinthes, et je dirai, ensuite, quelques mots du lieu où ils se trouvent. Mais, à ces seuls points ne se borne pas la question; il en est d'autres non moins remplis d'intérêt, et ce sont malheureusement ceux que l'absence des planches nous force de taire. — Sous le rapport des formes, trois surtout semblent avoir été adoptées par les architectes pour la figuration, plus ou moins symbolique, de cette composition; mais, on doit l'avouer, ces trois formes étaient presque les seules que l'on pût choisir et qui se prêtassent aux combinaisons de ce genre : ce furent le rectangle, le polygone et le cercle. Les plus anciennes représentations de plans de labyrinthes sont établies sur les figures de l'ellipse et du rectangle, et ce ne fut qu'un peu tard qu'apparut l'emploi du polygone. Au point de vue graphique, cette dernière figure n'est autre qu'un carré dont l'abattement des angles a donné une forme intermédiaire entre celui-ci et le cercle auquel il mène tout naturellement. — Ce premier point établi, restait à varier ou à savoir varier les combinaisons du parcours, et, là, était, pour des artistes, le véritable travail; mais, s'il faut déterminer ce point d'après les seuls plans qui nous restent,

le résultat diminue quelque peu leur mérite; car, on voit les mêmes dispositions reproduites en divers lieux d'un même pays, mais avec cette modification cependant, soit pour tromper l'œil, soit pour obtenir des variétés, qu'elles sont tantôt en pierres de couleur foncée, et tantôt en pierres de ton clair; j'ajonte même que j'ai constaté des ressemblances identiques entre les compositions de la France et de l'Allemagne, et cette constatation nous prouve que les artistes, parfois, ne faisaient guères de grands frais d'imagination. Sur ce point, doit-on admettre qu'il y eût seulement identité de pensée, ou bien convient-il mieux d'y voir franchement des copies résultant de modèles ou de patrons que toutes les compagnies de *logeurs du bon Dieu* connaissaient, et dont ils faisaient l'application, suivant les circonstances, dans telle ou telle église, et sans s'inquiéter si ce même motif avait ou non été déjà produit tel nombre de fois et dans des contrées diverses [1]? C'est, là, une question que des recherches ultérieures viendront, peut-être, éclaircir; quant à nous, il nous suffit d'en avoir, le premier, indiqué la vraisemblance. Mais, ici, je m'arrête pour réserver la possession de faits que l'on énoncera plus tard.

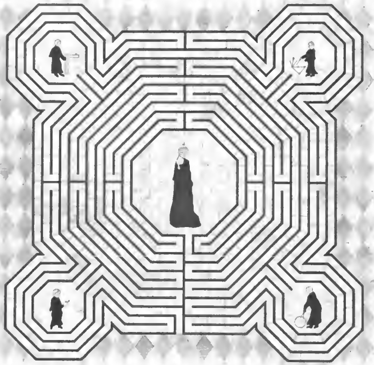
Quelques autres questions, presque aussi intéressantes, viennent encore se rattacher à cette étude. Dans le nombre, je signale d'abord celle des particularités décoratives, telles qu'appendices, établis, comme au labyrinthe de Reims, en dehors de la composition; puis, les dalles ornées du centre, ainsi qu'il y en eut à Amiens, etc.; sujets divers que nous essaierons d'approfondir dans notre Supplément.

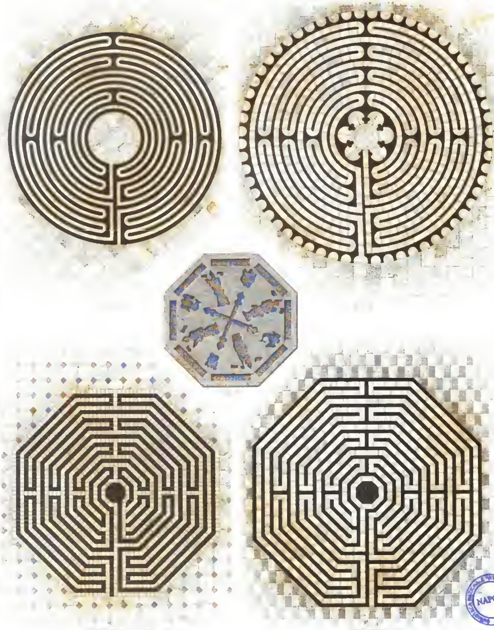
Enfin, il est une dernière remarque : c'est qu'en lisant le nom des lieux où se trouvent ces labyrinthes, on acquiert la preuve qu'ils étaient presque exclusivement établis dans les cathédrales, dans les grandes églises monastiques, etc., c'est-à-dire dans les constructions qui exigèrent, de la part des architectes, les plus grands efforts de talent, de génie et d'imagination; les monuments religieux d'un ordre secondaire semblent en avoir été dépourvus. Or, leur présence, dans ces seuls édifices, n'aurait-elle pas une signification quelconque, mais plus spécialement relative à l'art; et, dans ce cas, ne pourrait-on en tirer, par exemple, cette conclusion : que ces plans de labyrinthes n'avaient point, à l'origine, un but exclusivement religieux, mais qu'ils étaient plutôt, selon quelque vraisemblance appuyée sur des documents, qu'ils étaient plutôt la figuration d'un prétendu plan d'édifice, l'une des merveilles architecturales de l'ancien monde, à laquelle on fit une réputation qui s'est transmise à travers les siècles, et qui, arrivée à une certaine époque, devint, dans l'esprit des hommes du moyen âge, comme la caractéristique ou le synonyme de toute grande entreprise, c'est-à-dire une espèce de sceau que l'architecte plaçait pour consacrer son œuvre? Il se peut aussi que l'Église, sans en détourner l'intention, ait, plus tard, affecté ce plan à une autre destination; mais, dans tous les cas, on ignorerait encore si cette pensée lui est venue directement, ou s'il faut l'attribuer à la ferveur de quelque pieux laïc, qui aurait voulu y voir une représentation du *Chemin* dit *de Jérusalem*. Espérons que les recherches et les découvertes expliqueront tout cela, un jour!...

(1) Cette notion viendrait donner, il se peut, un nouveau poids à la question, si obscure encore, du compagnonnage et de l'affiliation parmi les membres de ces compagnies de constructeurs.









DÉCORATION INTÉRIEURE DES MONUMENTS RELIGIEUX

PEINTURES MURALES, ETC.

Après avoir dit quelques mots du décor extérieur des églises, il convient d'indiquer, à l'aide d'exemples, quel fut le mode dont les architectes se servireut pour orner l'intérieur. — A en juger par les monuments, ce mode comprend ou embrasse plusieurs genres, dont on ne doit s'occuper ici que d'uu seul : la peinture; car, nous réservons, pour d'autres notices, les questions de pavement et de dallage en marbre ou en terre cuite, de même que l'on traitera ailleurs de la sculpture décorative, de la peinture sur verre, etc. Toutefois, cette énumération des éléments mis en œuvre nous permettra de faire remarquer ce système général d'application de la couleur à tous les points où l'édifice put la recevoir, c'est-à-dire sur le sol, aux parois, dans les fenêtres et jusqu'aux parties supérieures, — ce qui détermina l'emploi des mosaïques, des carrelages, des peintures murales, des incrustations, des émaux, des verres peints et dorés, etc. Il y a plus : on doit ajouter que l'introduction et l'agencement de ces produits de l'art, combinés aux riches et puissants travaux de la sculpture, répaudirent, dans les églises, un luxe et une magnificence que rehaussait, à mainte époque, l'éclat ou la pompe du culte. Une telle réunion d'éléments est bien propre à nous douner une haute idée de la splendeur des cathédrales en un jour de fête, et, grâce aux récits laissés par les écrivains, l'homme, qui aime les restitutions, peut presque se reudre compte de ces imposantes cérémonies. — Dans le chœur, au milieu des nuages parfumés de l'encens, un clergé nombreux et de tout ordre est là daus ses habits les plus riches; près de l'autel ou sur le retable, brillent, exposés à la vénération, ces châsses et ces reliquaires, chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie; plus bas, un prêtre vénérable célèbre les saiuts mystères dans d'autres chefs-d'œuvre, tandis que, tout à coup, la grave harmonie des chants se fait entendre, alternée ou soutenue des sons majestueux de l'orgue. En ce moment, l'église se trouve illuminée daus toute la région supérieure : de splendides appareils versent au loiu des flots de lumière, dont l'éclat fait scintiller et reluire le poli des vases, des reliquaires et des châsses, se détachant, par leur nature, sur la variété des costumes plus ou moins riches des princes, des guerriers, des magistrats et des corporations; enfin, que l'on se figure, pour compléter l'ensemble, cette multitude de fidèles ou de populations, groupée, répandue et massée sur les différents points du chœur, des nefs, des chapelles, etc. C'est, à notre avis, un de ces tableaux dont l'esprit, à tant de siècles de distance, aime à se retracer l'image, et c'est aussi le souveuir d'une de ces scènes que la vue de maint décor provoque, sans pouvoir cependant en reproduire l'effet. Un jour viendra, peut-être, où il nous sera permis de les traduire, et, à l'aide de la reproduction graphique et des textes, nous ferons tous nos efforts pour rendre la majesté de ces scènes accomplies dans les cathédrales, dont l'intérieur ou toutes les parties furent ornées des plus beaux et des plus riches produits de l'art. On compreud, par ces quelques mots, le rôle qu'à dû jouer alors la *décoration* dite *architecturale*.

Dans la présente notice, nous ne pouvons qu'indiquer, par quelques traits, ce qui est relatif à l'art. De nombreux exemples nous manquent; aussi, n'y a-t-il lieu qu'à des généralités. — Du XIIIe au XVIe siècle, les artistes continuèrent à appliquer les éléments de la peinture aux différents membres des édifices religieux; mais cette application suivit le cours ou les

diverses phases de l'architecture. L'homme, de sa nature, est souvent imitateur, mais imitateur plus ou moins servile; car, on voit que, bien que se servant des mêmes idées ou des mêmes choses, il veut en modifier, sinon le fond, du moins l'aspect ou les formes. Ainsi, sur le terrain de l'application de la peinture aux œuvres architectoniques, on retrouve cette imitation de moyens comme mode de décor, quoique, dans l'exécution, les détails s'en écartent. Du reste, cette continuité me semble une conséquence. Pour tout artiste qui cherche des éléments de luxe, une telle idée devait venir à l'esprit. On l'adopta donc comme la plus convenable au but que l'on voulait atteindre, et, soit qu'il s'agisse de constructions religieuses, soit qu'il fût question de monuments civils, tout porte à croire qu'on en fit un grand emploi; car l'architecte n'avait qu'un but : décorer, et, sur ce point, nous devons reconnaître que l'éclat des couleurs ou de l'or rehausse et enrichit beaucoup les monuments. Si l'on peut en juger par les œuvres, ce mode semble avoir tellement plu aux artistes ou aux ordonnateurs, qu'ils l'employèrent simultanément à l'extérieur comme à l'intérieur; et l'on fit plus encore : on ne se contenta point d'une seule manière, on l'admit non-seulement pour des surfaces planes où l'on peignait des ornements et des compositions à personnages, mais on l'appliqua aussi à des membres en saillie ou sur des fragments sculptés, auxquels on a joint le luxe de l'or. Toutefois, on ne se borna point, dans ces applications, à la seule mise, par teintes plates, de l'or et de la couleur : on voulut que ces deux éléments fussent employés d'une manière artistique, c'est-à-dire, qu'ils servissent à exécuter des ornements sur les fûts de colonnes, sur les nervures, sur les archivoltes, sur les piliers, etc., afin, sans doute, d'accroître, par cette décoration, l'effet architectural de telle ou telle partie.

Ainsi, dans les monuments d'architecture, ce mode d'embellissement paraît avoir été pratiqué de deux manières : l'une, sur des parois lisses, et, l'autre, sur des membres modelés ou sculptés; cependant, ici, se présente une étude curieuse que nous sommes contraints de remettre, mais dont on peut indiquer ici le plan. Dans cet art de la décoration, chaque époque, chaque pays et même chaque école semble avoir eu ses idées et son caractère propres, ainsi que son système ou son genre particulier d'ornementation. Il nous est impossible, à l'aide de nos seules planches, de signaler et de faire comprendre des différences, des emprunts ou des rapprochements dont les constatations offriraient un grand intérêt sous le rapport de l'art. Nous devons donc nous en tenir à ce simple énoncé. Ailleurs, nous reviendrons sur ces divers points, et nous montrerons, alors, tout l'ensemble de ce vaste système appliqué, dans l'Europe chrétienne, aux divers monuments de destination religieuse, civile ou funéraire.

Pour le moment, le lecteur se contentera de nos quelques exemples choisis dans les églises de la France et de l'Allemagne; ces divers spécimens, dont l'exécution eut lieu aux XIIIᵉ et XIVᵉ siècles, offrent précisément l'application des trois modes que je viens de signaler : — des compositions à personnages et des motifs d'ornements exécutés sur des parois lisses, — des ornements peints sur des fûts de colonnes, des nervures, des archivoltes, etc., — et enfin, de la décoration peinte et dorée, c'est-à-dire la seule application de la couleur et de l'or sur des membres d'architecture avec ou sans parties en relief.



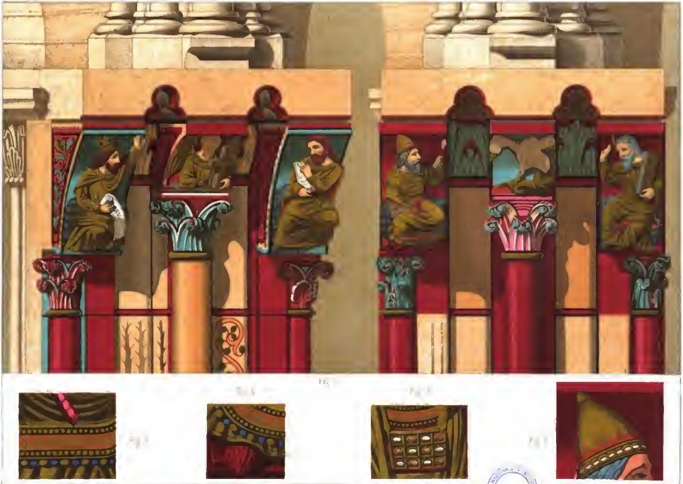
Chromolith Hangard Maugé

BAPTISTÈRE DE L'ÉGLISE DE S. GÉRÉON À COLOGNE

Détail des Peintures

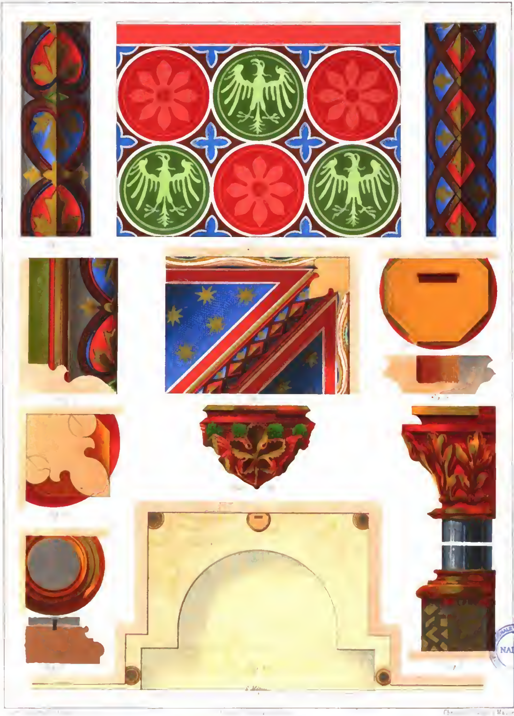






ÉGLISE DE SAINT REMI A REIMS

Peintures Décoratives



CHAPELLE, DANS L'EGLISE DE St CUNIBERT A COLOGNE

Plan et Détails des Peintures

VITRAIL DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE DE LA TRINITÉ, A VENDOME

La conservation de ce monument est une des plus grandes bonnes fortunes qui aient été données à l'archéologie; car, en l'absence des premiers essais ou des premières tentatives de clôture fenestrale en verre teint ou de couleur, on s'estime heureux de pouvoir connaître quel fut, même au XIIe siècle, ce genre de fermeture. — Dès cette époque, le peintre-verrier avait su découvrir les principaux procédés de son art, et il avait encore conquis tous les éléments nécessaires pour produire des œuvres réellement dignes de ce nom. En effet, après avoir créé tour à tour le vitrail mosaïque à l'aide de fragments de verre teint ou en grisaille, et avoir appliqué ensuite des ornements peints sur ces pièces plus ou moins géométriques, il introduisit enfin la figure qui, en ce genre de décor, devait lui faire faire un nouveau et si grand pas; car, pour son esprit investigateur, la recherche incessante du progrès pousse souvent à de nouvelles conquêtes. Une cause, bien simple en elle-même, peut fort bien avoir été, dans cette circonstance, l'agent tout naturel de ce dernier changement : la vue de ces saints personnages, représentés dans les œuvres de la mosaïque, de la peinture murale ou de la sculpture, qui décoraient le sol, les parois ou le portail des églises. En présence de ces grandes figures, l'âme de l'artiste s'émut sans doute, et sa pensée, cherchant des horizons nouveaux, s'ingénia peut-être à vouloir transporter sur le verre ce que l'on n'avait jusqu'alors introduit qu'en peinture murale, en mosaïque ou en sculpture. Cette découverte fut une révolution pour cette branche de l'art du dessin, puisqu'elle ouvrait une nouvelle voie, celle de l'introduction de la figure, qui devait conduire un jour à ces grandes compositions à plus ou moins nombreux personnages, où la peinture vitrale devait vouloir rivaliser avec la peinture à l'œuf ou à l'huile. Du moment donc où l'artiste sut introduire, dans la composition des vitraux, la présence ou l'agencement de ces figures, de ce moment il compléta son art, et celui-ci fut désormais fixé; l'architecture et surtout l'église virent augmenter leurs éléments de luxe; enfin, de nouveaux moyens s'offrirent au décorateur, qui y trouva des effets inconnus.

Mais, s'il est permis de constater une des plus importantes conquêtes, pourquoi faut-il que, sous le rapport de l'art et de la perfection du dessin, nous y voyons un degré si évident d'infériorité! Dans ces peintures sur verre, les personnages laissent beaucoup à désirer, puisqu'ils ont été faits d'après les règles et les procédés de l'art à cette époque, c'est-à-dire d'après le système d'exécution propre au XIIe siècle, système qui ne brille guère par la correction. En transportant sur le verre les sujets tels qu'on les exécutait en peinture ou en sculp-

ture, l'artiste, par cette loi toute simple et si logique de l'unité, l'artiste, dis-je, devait tout naturellement y introduire les défauts et les erreurs qui étaient ceux de son temps; aussi, les reconnaît-on dans les verrières du XIIe siècle. Mais, grâce à cette conquête, un nouveau pas avait été franchi; la technique avait su réaliser un progrès; aux artistes des siècles postérieurs, il appartenait maintenant d'arriver, par des phases diverses, à l'exécution de ces œuvres capitales que nous admirons tant!

Comme produit de la peinture sur verre, le vitrail de Vendôme occupe une place importante; car, indépendamment de l'intérêt qui s'attache à lui sous le double point de vue du dessin et de l'exécution, il en offre un bien plus considérable lorsqu'on apprend que c'est l'un des plus anciens spécimens qui nous restent du moyen âge. En effet, parmi les vitraux, quels sont ceux dont la date et le style lui soient incontestablement antérieurs ou contemporains? On en est réduit à des conjectures, et ceux même que l'on désigne comme étant de cette époque, nous paraissent, sous plusieurs rapports, appartenir au commencement du XIIIe siècle. Ainsi, le dessin est beaucoup plus correct; le mouvement, plus naturel; les figures ont un certain caractère, les draperies sont mieux étudiées, enfin, l'ensemble accuse évidemment un progrès que l'on cherche en vain dans l'œuvre de Vendôme. Celle-ci, au contraire, décèle un air de rudesse, une barbarie primitive, une incorrection de dessin et un faire étrange qui, au fond, ne sont cependant pas dépourvus d'une certaine grandeur. Toutes ces conditions ou tous ces défauts, inhérents à l'époque, accusent, selon nous, un art qui s'essaie et dont l'impuissance est flagrante. Or, pour qui s'occupe de l'histoire de la peinture sur verre, ce vitrail est des plus importants, puisqu'on y saisit les premières tentatives dans les compositions à personnages, et celle-ci nous montre tout ce qu'il y eut d'inexpérience et de timidité à son début.

Passons au chapitre du dessin. Le vitrail de Vendôme présente une grande analogie avec les œuvres de la statuaire, de la mosaïque et de la peinture murale au XIIe siècle. On y retrouve cette maigreur et ces proportions grêles des figures qu'on voit aux portails et aux porches des églises. Issus d'une même origine, ces personnages peints participent des mêmes défauts et des mêmes qualités que ceux produits par les autres branches de l'art. L'adoption de ces formes longues et étroites, le caractère particulier du type et surtout ce système de plis pour les vêtements, tout cela rappelle les figures qui sont à Chartres, à Bourges, au Mans, etc., et nous donne ainsi de précieux éléments de synchronisme dont l'évidence apparaît ici dans l'emploi des mêmes idées, du même style, des mêmes moyens, etc. Tout porte donc à croire que l'on a devant les yeux un monument contemporain des sculptures que je viens de citer, et cette similitude suffit pour nous fournir une preuve de l'unité dans l'art; car, en peinture ou en sculpture, ces sciences qui procèdent du dessin, les idées et les formes sont à peu près les mêmes; les difficultés, qui tiennent à l'exécution ou à la pratique, constituent, seules, les différences, et ces différences s'expliquent par la dissemblance des procédés propres à chaque art. — Sous ce dernier point de vue, c'est-à-dire sous celui de l'exécution artistique, un grand fait nous frappe dans cette peinture : c'est qu'au XIIe siècle, les peintres avaient presque entièrement perdu l'art de modeler à l'aide des fontes de tons; ils les remplaçaient, ainsi qu'on peut le voir, par la juxta-position de traits parallèles ou concentriques, système dont ils avaient peut-être emprunté l'idée au travail de la mosaïque, qui lui était antérieur. Dans le vitrail de Vendôme, à part donc quelques tons produits par le hasard,

il n'y a point de modelé pour la peinture des chairs et des vêtements; ce modelé a été rendu, dans les derniers, à l'aide de traits plus ou moins gros, figurant comme des espèces de hachures faites avec une plume ou un pinceau très-fin, et ce travail accuse une main fort habile.

Je n'aborde pas la question de la technique ou de la fabrication; c'est un sujet que je traiterai ailleurs. Toutefois, la fréquente exécution, comme peinture, cuite et montage des vitraux en mosaïque de verre de couleur et couverts d'ornements peints, ayant fourni aux verriers une certaine pratique dans la matière, il n'y avait plus, dès le XII[e] siècle, qu'à savoir composer les cartons des scènes à personnages et en disposer les résilles de plomb; ce fut encore là une conquête que surent faire les romans.

La fixation de l'âge du vitrail de Vendôme soulève ici une question assez grave, mais que l'on pourrait, à la rigueur, résoudre de deux manières : à l'aide de textes, ou, en leur absence, par une comparaison du style ou du dessin aux œuvres de la statuaire et de la peinture contemporaine. Sur le premier point et quoique aucun auteur ancien n'en parle, qu'il nous soit permis d'inscrire ici une date dont on doit l'hypothèse à l'un des archéologues les plus compétents en la matière (1) : « L'église de la Trinité, dit-il, renferme un assez grand nombre de peintures sur verre fondées en divers temps... Deux vitres seulement remontent au XII[e] siècle... Une ancienne chronique nous apprend comment Geoffroy Martel, comte d'Anjou et de Vendôme, et Agnès de Bourgogne, sa femme, devinrent fondateurs de cet église... Le comte... fonda, à Vendôme, une riche abbaye où il appela vingt-cinq moines de Marmoutier et y déposa la sainte larme qu'il avait rapportée d'outre-mer : « Et furent faictes ces fondations environ l'an de notre Seigneur mil xlvij (2). » L'abbé Simon n'est pas d'accord sur cette date avec notre auteur; il reporte la fondation de l'abbaye de Vendôme à l'an 1040 (3). Toujours est-il certain que, dès son origine, elle fut appelée à jouir des plus grands priviléges..... Les fréquentes contestations auxquelles ces priviléges donnèrent lieu eurent toujours pour résultat de faire confirmer les droits de l'abbaye; et si, parfois, ces différends s'élevèrent entre elle et ses puissants voisins, le crédit de ses abbés sut également leur ménager une issue favorable. C'est ainsi qu'à la fin du XII[e] siècle, nous voyons Jean, comte de Vendôme, frappé d'excommunication en représailles de ses méfaits, n'obtenir un pardon, longtemps sollicité, que par l'intercession du roi d'Angleterre; mais, en pareil cas, lorsque les moines accordaient la paix, on pense bien qu'ils en dictaient les conditions. Une charte de l'an 1180 nous apprend, en effet, que le comte fut obligé de racheter ses torts par des largesses, et c'est peut-être à cette occasion que furent placés, dans l'église de Vendôme, ses premiers vitraux. Ceci n'est, toutefois, qu'une simple conjecture; mais, quant à l'ancienneté de ces vitres, les fragments qui nous en restent ne peuvent laisser aucun doute. »

(1) M. le comte DE LASTEYRIE, *Histoire de la Peinture sur verre*, etc.; Paris, in-folio, planches coloriées.

(2) *Hystoire agrégative des Annales et Croniques d'Aniou, par Jehan de Bourdigné*; II[e] Partie, chap. 25.

(3) *Histoire de Vendôme et de ses environs*, par feu M. l'abbé Simon; Vendome, 1834, 3 vol. in-8°. (T. II, p. 23.)



VITRAIL DANS LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

(SAINT DENIS REMETTANT UNE BANNIÈRE A HENRI DU MEZ.)

Dès le XIIIe siècle, la plupart des grands monuments religieux de l'Europe furent ornés des produits de la Peinture sur verre; et, bientôt, cet élément de la décoration des églises prit une telle extension qu'on l'introduisit jusque dans les édifices d'une importance secondaire. Il en résulta donc l'exécution d'une quantité considérable de vitraux peints. Mais, aujourd'hui que les déplorables effets des guerres de religion, du mauvais goût aux XVIIe et XVIIIe siècles, et surtout des révolutions politiques, en ont anéanti la presque totalité, il nous semble à peu près impossible de se faire une idée complétement exacte du nombre et du mérite des œuvres en ce genre qui devaient exister naguère; le peu qui en reste paraît toutefois de nature à justifier nos regrets. Néanmoins, malgré ces vicissitudes, il est quelques monuments qui furent assez heureux pour conserver leurs verrières; et, de ce nombre, nous devons mentionner, en France, les cathédrales de Chartres et de Bourges, qui en possèdent, sinon les plus précieuses, au moins le plus grand nombre. Ces deux édifices étant, par leurs proportions, pourvus d'une quantité considérable de baies, offrirent tout naturellement aux peintres-verriers de nombreuses occasions de déployer leur talent dans la création d'étincelantes clôtures de verre peint, dont les sujets sont le plus généralement empruntés, soit à l'Ancien et au Nouveau-Testament, à l'histoire légendaire, et, parfois même, à des événements historiques.

Parmi les compositions qui constituent les vitraux de la cathédrale de Chartres, nous en avons remarqué surtout une qui nous a frappé comme offrant plus particulièrement, dans son ensemble, et un specimen intéressant de l'état des arts du dessin au XIIIe siècle, et une source précieuse de renseignements sur les costumes de cette époque. Ce n'est plus ici le vitrail, uniquement formé d'ornements, ni même une composition, tirée des faits de la Bible, ou encore une scène légendaire, mais bien la dernière expression de l'art du peintre-verrier à cette époque dans un sujet à figures, ce qui nous fait connaître la manière dont les artistes entendaient alors les compositions historiques à personnages.

Le vitrail que reproduit notre planche est situé dans le croisillon méridional du transsept. — Suivant l'opinion de certains archéologues, le sujet de cette verrière représenterait saint Denis remettant une bannière à Henri du Mez, maréchal de France sous le règne de Louis IX. On sait que cette composition fut pendant longtemps, et est encore aujourd'hui un terrain de controverse. Deux causes particulières y ont donné naissance : la présence de la figure épiscopale au-dessous de laquelle on lit S. DIONISIVS, et celle d'une bannière qu'on a voulu prendre pour la célèbre oriflamme. De là, des discussions qui ne paraissent pas à la veille d'être éclaircies, et

auxquelles nous n'avons aucunement l'intention de nous mêler; car, il ne s'agit point ici d'aborder exclusivement des questions historiques, mais bien aussi ce qui a trait à la peinture sur verre. Il nous suffit donc d'indiquer que le mérite de ce vitrail réside à la fois dans son exécution technique, dans l'agencement des couleurs et dans sa composition artistique. Or, considéré à ce triple point de vue, le monument acquiert un intérêt capital, et qui s'accroît encore en raison des différentes questions qui s'y rattachent.

En ce qui touche celle de l'état des arts du dessin et celle de la peinture sur verre en particulier, l'examen du vitrail de Chartres prouve, qu'au temps où il fut exécuté, ces deux choses avaient fait un pas immense depuis le XIIe siècle. Ainsi, les figures sont mieux dessinées, et dans des proportions plus exactes, de même qu'elles présentent aussi un certain air de vie et d'animation qui manquait à celles de l'époque précédente. Évidemment, cette amélioration tenait sans contredit aux progrès que firent alors la sculpture et la peinture, et elle établit que ces différents arts suivaient une marche parallèle; car, si l'on aperçoit quelques différences, elles proviennent incontestablement des difficultés inhérentes à l'art du peintre-verrier, difficultés qui produisaient les imperfections, et qui s'opposaient seules à une valeur identique.

Lorsqu'on examine cette verrière au point de vue de la technique, on remarque qu'ici, comme dans la plupart des vitraux du XIIIe siècle, l'art semble, sous le rapport des procédés artistiques, continuer à peu près le faire du XIIe siècle; car, au système froid et raide des traits et des hachures, on voit se combiner l'emploi de quelques demi-teintes; néanmoins, tout minime qu'il paraît, ce perfectionnement dénotait déjà une amélioration, qui devait conduire la peinture sur verre à un résultat plus complet. Aussi, l'art est dès ce moment formé, et il n'a plus qu'à continuer à progresser pour atteindre son entier développement.

Mais, ce qui, malgré leur imperfection, distingue surtout les vitraux du XIIIe siècle, c'est l'éclat et le prestige de leurs couleurs. On y voit clairement que le peintre-verrier s'est beaucoup plus préoccupé de l'harmonie des tons et de l'effet de son œuvre que des détails, et que, peu soucieux de rendre exactement la nature, il sacrifie volontiers la forme au fond. Pour lui, la grande question est un agencement de couleurs agréable pour les yeux, et tous ses efforts ne tendent qu'à ce but; c'est ce qui fait qu'au XIIIe siècle on doit plutôt le regarder comme un décorateur que comme un peintre.

Quoi qu'il en soit, l'archéologue, dont l'esprit recherche avec avidité jusqu'aux moindres renseignements, s'est souvent demandé, en face de ces brillantes verrières qui décorent nos grandes cathédrales et surtout celle de Chartres, quels étaient les noms des artistes auxquels on devait ces splendides vitraux, sans avoir pu souvent trouver de réponse complète; car, bien qu'on en lise quelques-uns, on les ignore assez généralement. Mais, pour qui connaît les idées et les mœurs du Moyen-Age, cette absence de noms n'offre véritablement rien de bien étonnant; puisque les artistes de cette époque ne travaillaient pas par amour-propre, mais avec le désir d'exalter la gloire de Dieu. — Les seules conjectures qu'on puisse hasarder relativement aux vitraux de Chartres, c'est que leur exécution dut nécessairement, en raison de leur nombre, occuper, pendant une assez longue période, un certain nombre de peintres-verriers, d'où l'on pourrait déduire, à la rigueur, qu'il dut vraisemblablement y avoir dans cette ville une école spéciale et particulière.



VITRAIL, DANS L'ÉGLISE ABBATIALE, A SAINT-DENIS

Le caractère, certainement remarquable, de quelques parties de cette verrière avait souvent excité notre attention, et, plusieurs fois, je voulus publier le griffon qui lui sert de décor; mais, le remaniement du vitrail m'en détourna, lorsqu'une pensée me vint en aide. C'était, en donnant le motif principal, d'appeler l'attention des artistes et des archéologues sur la nature des restaurations qu'ont subies les anciens vitraux. Il nous sembla qu'en traçant l'histoire de cette verrière, on pourrait à la fois rendre un certain service et prémunir contre les erreurs dans lesquelles on tomberait faute de renseignements. Ces renseignements, nous les avons non-seulement pris sur les lieux, mais l'un de nos amis et notre maître, M. Viollet Leduc, a daigné nous les fournir : nous les présentons ici comme autant de pièces à l'appui de notre opinion sur les remaniements mal compris. — A l'exception de quelques panneaux, représentant des griffons, cette fenêtre est complétement arrangée par M. Alexandre Lenoir d'abord, puis, en dernier lieu, par M. Debret. Jamais cette fenêtre n'a été destinée à recevoir ces vitraux, et, pour les y faire entrer, on a ajouté des bandes horizontales d'ornement qui n'ont pas de caractère particulier, — une bordure qui provient d'une autre verrière — et des filets qui n'ont pu accompagner ces bordures. Il n'y a de sérieux, dans ce vitrail, que les griffons avec leur entourage en carré, posé sur l'angle. Tout le reste est une composition moderne et faite, malheureusement, sans critique et sans goût.

Ainsi, à côté des grandes pages de la peinture vitrale, que l'on peut offrir comme modèle, il est, dans les églises, une série d'œuvres d'une autre source dont il faut se méfier comme autant de funestes écueils. Ce sont les verrières refaites depuis leur exécution, et, parmi ces dernières, nous en signalerons une de la pire espèce, qui se voit à St-Denis. — Personne n'ignore comment on entendait, au début de notre siècle, la restauration des œuvres du moyen âge. Sous l'influence de vues étroites, l'on arrangeait tout d'après des idées, dites classiques, et l'on donna naissance alors à des produits d'un style étrange auquel je serais fort embarrassé d'appliquer un nom. Ces produits étaient le résultat du mélange de deux arts, fort opposés de principes et de règles, et, conséquemment, peu susceptibles d'aucune alliance. De semblables résultats prenaient non-seulement leur source dans l'incapacité des artistes; mais, le manque de savoir et de critique de ceux-ci apparaît, patent et incontestable, dans les compositions qu'ils produisirent. Ces compositions, les connaisseurs savent les distinguer; mais cette appréciation fait parfois défaut, et c'est, dès lors, un impérieux devoir de prémunir; car on pourrait, en l'absence d'informations, tomber dans de graves erreurs, et tel est le motif qui nous a engagé à reproduire l'un de ces déplorables spécimens.

Ce que nous disons des remaniements ou des restaurations en général, s'applique surtout aux retouches des œuvres de l'architecture, de la sculpture ou de la peinture, et, sur ce

dernier point, on comprend que nous ayons choisi pour exemple l'un de ceux où les bévues semblent des plus manifestes. Nous avons donc eu deux motifs pour publier une reproduction de ce vitrail. Il nous a, d'abord, paru nécessaire de montrer, dans les morceaux, comment les verriers du XIIIe siècle comprenaient l'art du décor, et nous avons, ensuite, jugé à propos de faire voir, comme opposition, de quelle manière les artistes du commencement de notre siècle entendaient la restauration des œuvres du moyen âge (1). On y distingue facilement avec quelle ignorance des règles et quelle légèreté dans la pratique ils ont procédé ici. Pourquoi faut-il que nous dussions ranger encore dans la même classe tant d'autres œuvres de la même époque, également dégradées par de semblables remaniements!

Mais, comme tant de choses malheureuses qui trouvent leur compensation, nous devons dire que, si des jours néfastes se sont trop longtemps prolongés pour le malheur de nos églises, des moments plus heureux sont enfin venus. La jeune école d'artistes qui pratique aujourd'hui, offre, sur tous les points, des garanties désirables. A son religieux respect pour les créations du passé, elle joint des qualités précieuses : une grande intelligence, une étude approfondie des styles, un consciencieux amour de l'investigation, et, surtout, le désir de sauver, par la restauration, des œuvres que le temps avait fortement atteintes. Aussi, les travaux, commencés depuis tantôt quinze ans, sont-ils conduits dans une voie très-louable. Ce résultat tient, il faut le dire, au talent et à l'action de quelques artistes d'un mérite supérieur. Citer, pour la France, les noms de MM. Viollet Leduc, Lassus, Vaudoyer. Bœswilwald, Lenoir, Verdier, Denuelle (2) et de plusieurs autres, presque aussi versés qu'eux dans leur art, c'est dire la manière iutelligente et sérieuse dont les travaux sont compris.

(1) Poor la comparaison, on pourra voir, dans la *planche d'études*, nº 11, des *Vitraux de la cathédrale de Bourges*, par les RR. PP. Cahier et Martin, comment les verriers du XIIIe siècle composaient les vitraux à carrés, mis sur l'angle ou la diagonale.

(2) Quelques-uns de ces artistes ne se contentent pas d'être d'éminents architectes; ils consacrent encore à la science leurs rares heures de loisir. C'est ainsi que M. Viollet Leduc rédige, d'une manière magistrale, le plus savant ouvrage qui ait été fait sur *l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*; — que M. Lassus prépare, depuis longues années, une édition de l'*Album de Villars, de Honnecourt*; — que M. Verdier, en collaboration du docte M. Cattois, publie sur l'*Architecture civile et domestique au Moyen Age et à la Renaissance*, un livre aussi sérieusement conçu que littérairement écrit; — que M. Albert Lenoir compose, pour le Comité des Arts et Monuments, ces précieux Cahiers d'Instructions, mais celui surtout sur l'*Architecture monastique*, — que M. Léon Vaudoyer poursuit, dans le Magasin Pittoresque, cette intéressante série d'*Études sur les diverses phases de l'Architecture en France*, — etc., etc.





Th. Vacquer

Chrom. Hangard Maugé Paris

VITRAIL DANS L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT DENIS

VITRAUX PEINTS

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A COLOGNE

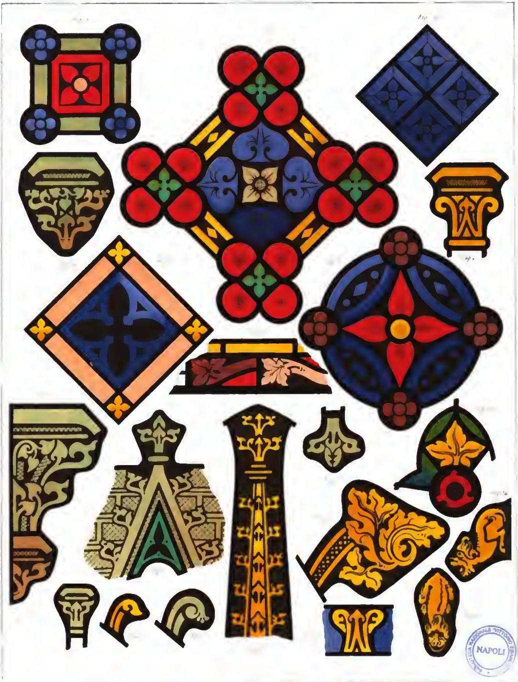
En combinant les œuvres de la peinture sur verre aux riches pavages et à la polychromie des parois, les artistes chrétiens n'eurent, sans doute, d'autre but que d'accroître l'harmonie des monuments religieux et de compléter les parties diverses de ce grand ensemble que l'on nomme : *la décoration peinte*. En effet, l'éclat des verrières, la variété de leurs ornements, l'importance des compositions architectoniques et à figures, tout cela se marie fort bien aux peintures murales, à l'ornementation du sol, ainsi qu'à cette multitude de meubles et d'ustensiles, enrichis, pour la plupart, de couleurs et d'or. Mais, il faut dire aussi qu'indépendamment du mérite de l'effet, plusieurs de ces vitraux offrent, dans leur exécution, une valeur telle que leur place se trouve dès lors marquée parmi les plus beaux produits de l'histoire de l'art.

Dans l'impossibilité de pouvoir entreprendre une étude à l'aide de deux planches, je me bornerai à quelques considérations relatives aux vitraux qu'elles représentent. — Ces deux fragments ont été pris sur plusieurs points du développement de deux verrières. L'un reproduit le sommet, tandis que l'autre appartient à la région inférieure; mais, tous les deux proviennent de vitraux à personnages. — En raison même de l'ouverture et de l'étendue des fenêtres de la cathédrale, l'artiste crut devoir diviser le champ de ses compositions en plusieurs zones, où il mit plus ou moins de décor. Partant de cette idée, il se contenta, dans la partie supérieure, de motifs d'ornements; la section suivante fut couverte de dessins géométraux; enfin, une large décoration architecturale avec personnages occupe le bas. Ce système de combinaison, qui offre une alternance, produit, on doit l'avouer, une heureuse opposition; car, elle repose favorablement la vue, et agit, d'une manière agréable, sur l'esprit du spectateur (1). Au reste, des dispositions analogues se retrouvent, sur plusieurs points, parmi les œuvres de la peinture sur verre; mais, à Cologne, on sent une autre époque et d'autres idées, de même que l'on est aussi en présence d'un art et d'une école d'artistes qui ont pu subir des influences et faire des emprunts. Quoi qu'il en soit, je n'en admire pas moins le sujet de l'*Adoration des Mages*, l'une des plus belles pages, sans contredit, qui aient été faites au XVe siècle. Il y a, là, une grande science de compositeur et un sentiment profond de l'entente qui dénotent

(1) Voyez, pour l'ensemble de ces vitraux, notre planche représentant : *Une travée de la cathédrale de Cologne*, et la monographie de cet édifice que nous publierons dans notre Supplément.

l'œuvre d'un grand artiste. Qu'ajouterai-je encore? Que le peintre a fait preuve de talent dans la décoration architectonique; qu'il a su trouver l'art de combiner les nuances par une heureuse juxtaposition des couleurs; enfin, que, sur beaucoup de points, il est parvenu à obtenir une pondération d'effets dont on doit lui tenir compte.

Je n'entre, en ce moment, dans aucun autre détail; le lecteur y suppléera par l'examen de nos planches.



Gravé d'après Hoffman — Chromolith. Engelmann … — … Éditeurs

VITRAIL DANS LA CATHÉDRALE DE COLOGNE — Adoration des Mages

Détails

COMBLE PEINT

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-MINIAT, PRÈS FLORENCE

La décoration du sol, des parois et des verrières provoqua, sans nul doute, celle de la partie supérieure des églises, et tout porte à croire qu'on l'y appliqua dans le but de la mettre en harmonie avec les autres, je veux dire : de la faire concourir, par son luxe et par sa richesse, à la beauté de l'ensemble ou à celle de l'ornementation générale.

Des recherches ont prouvé que, dans les basiliques surmontées de combles apparents, plusieurs de ces charpentes eurent toutes leurs faces visibles ornées de peintures, et l'on sait encore que, dans un certain nombre d'églises couvertes de voûtes en bois ou en pierre, on y introduisit un égal mode de décor; mais, celui-ci différait du premier; chaque système de couverture avait donc son mode propre d'ornementation. On comprend, en effet, qu'il eût été impossible d'appliquer à des pièces de bois, telles que fermes, entraits, tirants, consoles, etc., les mêmes compositions décoratives qu'à des parois de voûtes ou à toute autre large surface, et cette intelligence de la variété dans l'espèce donne une nouvelle preuve du bon sens et de la logique des décorateurs pendant le moyen âge.

Ce n'est pas le lieu d'aborder une étude historique et critique sur la décoration des combles; elle exigerait de nombreux exemples pour en établir les divers chapitres comme pour en déduire des règles et des considérations sur l'origine, les influences et les emprunts de ce genre de polychromie; je dois, d'ailleurs, entreprendre un grand travail d'ensemble dans une autre notice. Nous nous bornons donc à appeler l'attention sur la manière dont est entendue la décoration du comble de Saint-Miniat, de même que nous nous contentons de signaler la forme des ornements et le choix des couleurs affectées à ses différentes pièces.

Par son rapprochement du plafond de l'une des salles du palais de Manfred de Chiaramonte, ce comble de Saint-Miniat présente un certain intérêt; car, on y trouve deux exemples de polychromie appliquée aux constructions en bois des parties supérieures, de formes et d'édifices divers : l'un, comme ornementation du comble apparent dans une église; l'autre, comme décor de plafond dans une salle d'habitation civile; et cette comparaison nous intéresse d'autant plus qu'on peut y voir le parti que prenaient les artistes, ainsi que plusieurs des systèmes dont ils faisaient usage.

Une inscription, peinte en noir, sur l'un des entraits, indique l'époque à laquelle remonte cette œuvre. C'était, du reste, celle de la plus grande magnificence à l'intérieur des églises et

des demeures. Le XIVe siècle fut, en effet, très-prodigue de luxe et de décor; aussi, s'est-il conservé, de ce temps, un certain nombre de travaux qui peuvent donner une idée de la polychromie du moyen âge et de ses modes d'application, soit aux parties architecturales, soit aux objets meubles ou bien encore aux plus simples ustensiles.

La conquête de ces notions fait parfois rêver l'historien ou l'archéologue, et l'idée de reconstruire, par la pensée, certain édifice des vieux siècles, se présente à son esprit, toujours enclin ou porté à ces restitutions plus ou moins hypothétiques. On conçoit, en effet, qu'ému à l'aspect d'un comble peint comme celui de Saint-Miniat, et renseigné d'ailleurs, sur beaucoup d'autres points, par la lecture ou par la vue des choses, il se laisse aller au plaisir de recomposer une église, toute resplendissante de luxe et de faste, dans l'un des plus solennels moments des jours de grande fête. Son imagination rétablit bientôt le temple et son splendide décor; puis, elle le peuple de ce clergé revêtu de ses plus riches habits, et, animant tout à coup ces personnages, elle les fait officier et se servir de tous ces ustensiles, dont plusieurs, sans aucun doute, étaient tout autant de chefs-d'œuvre!..... C'est, là, un de ces saisissants tableaux dont on cherche à rétablir l'intéressante image; aussi, comprend-on de quel prix doit être pour l'archéologue la vue ou le rapprochement d'objets qui ont pu faire partie d'un si curieux ensemble. Sur ce point, le comble de Saint-Miniat, dont le décor s'harmonise si bien à celui de l'édifice, nous semble particulièrement fait pour produire de telles idées, et sa situation même, indépendamment de l'extrême rareté des combles peints, nous le rend d'autant plus précieux comme élément d'un tout, que l'intérieur de ce temple, ou celui de toute autre église d'une égale richesse, a dû, sans aucun doute, servir de lieu où se célébrèrent de semblables cérémonies.

Nous n'en dirons pas davantage sur un sujet qui doit être étudié ailleurs et dans tous ses détails.

FONTAINES, DITES MIRACULEUSES

AU FOLGOET ET A MORLAIX

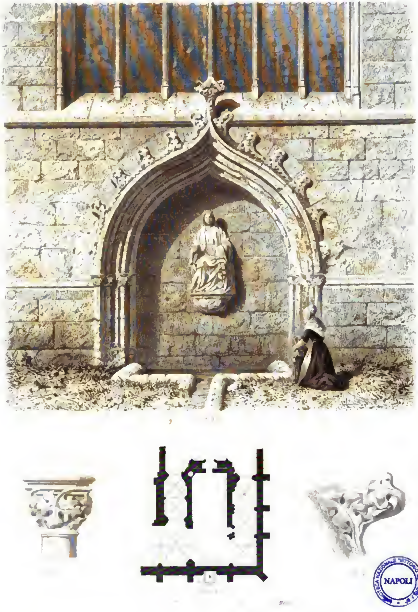
L'idée du merveilleux, qui s'attache parfois aux moindres choses par le fait seul qu'elles offrent des particularités plus ou moins mystérieuses, s'empara, durant le moyen âge, de certains endroits, de certains lieux dont l'aspect ou le caractère pouvait, à la rigueur, donner quelque vraisemblance au pouvoir ou à l'intervention d'un personnage, célèbre sur le point où se passait le phénomène. C'est ainsi que des fontaines, dont les sources produisaient des eaux plus ou moins minérales, et, conséquemment, plus ou moins curatives, furent considérées, alors, comme des espèces de piscines ou de réservoirs privilégiés auxquels on attribua certaines vertus et qu'on plaça, par ce motif, sous l'influence ou sous l'intervention de quelque saint local, dont on invoquait le pouvoir en maintes maladies. — La réputation, plus ou moins justifiée, qu'acquirent bientôt ces sources médicinales, grâce à la guérison des personnes sur lesquelles agit plus directement ou plus efficacement la nature particulière de ces eaux, se répandit, avec le temps et par la crédulité, non-seulement dans les lieux mêmes, mais aussi dans toutes les contrées voisines, d'où l'on vint en pèlerinage, afin d'obtenir du saint la faveur d'une guérison. Telle fut, assez vraisemblablement, l'une des causes de plusieurs pèlerinages locaux qui eurent naguère tant de retentissement dans la catholicité, et tel nous paraît être aussi l'un des motifs qui remuèrent des masses de populations, entraînées, par un sentiment de mysticisme ou de ferveur religieuse, vers ces points de dévotion.

Les hagiographes parlent souvent de ces fontaines, et l'histoire religieuse en cite un assez grand nombre ; elles étaient répandues sur les différents pays de l'Europe. Toutefois, leur situation dépendait, pour la plupart, de la position même des sources. Ainsi, les unes se trouvaient au sein des villes ou des villages, tandis que d'autres se cachaient dans les campagnes ou dans la profondeur des bois. Ces dernières durent avoir beaucoup plus d'action sur l'esprit des peuples du moyen âge ; car, elles empruntaient de leur situation même un caractère qui s'accroissait encore de l'aspect sauvage ou particulier à la surface duquel elles venaient sourdre. On comprend, en effet, que, pour des hommes dont l'imagination était si portée au mysticisme, il y eût là, dans l'action de ces eaux minérales ou sulfureuses, de quoi exciter leur naïve intelligence. Aussi, conçoit-on que cette efficacité pour certaines maladies dut les surprendre et leur paraître une chose tellement surnaturelle qu'ils ne purent la rapporter qu'à une sainte intervention. Ils l'attribuèrent donc à quelque saint, et, plus particulièrement, aux patrons de ces localités. Sous l'empire des idées qui avaient cours au moyen âge, une semblable croyance ne saurait surprendre ; elle était complétement dans l'esprit des populations à cette époque. Mais, un jour vint où la légende s'empara de la fontaine, du lieu et du saint pour leur créer toute une merveilleuse histoire, histoire qu'on transmit d'abord de vive voix jusqu'au moment où des écrivains religieux les réunirent en corps, plus ou moins enordonné, de recueil ; et, bientôt, la piété, la ferveur et la croyance aidant, la renommée de ces lieux fut telle qu'on crut

devoir aller plus loin et faire un acte pie en l'honneur du saint dont l'intervention se manifestait d'une manière si évidente. Dans leur enthousiasme, populations, malades et guéris se cotisèrent pour élever, sur le lieu même, un monument durable. Ce monument devait transmettre aux générations les témoignages de respect et les sentiments de reconnaissance dont furent animés les fondateurs; et, de là, ces œuvres d'art, ces monuments d'architecture construits dans ce but à différentes époques, mais à l'intérieur ou à l'extérieur desquels on établit toujours une piscine ou un bassin destiné à contenir l'eau qui devait guérir les malades ou les soulager.

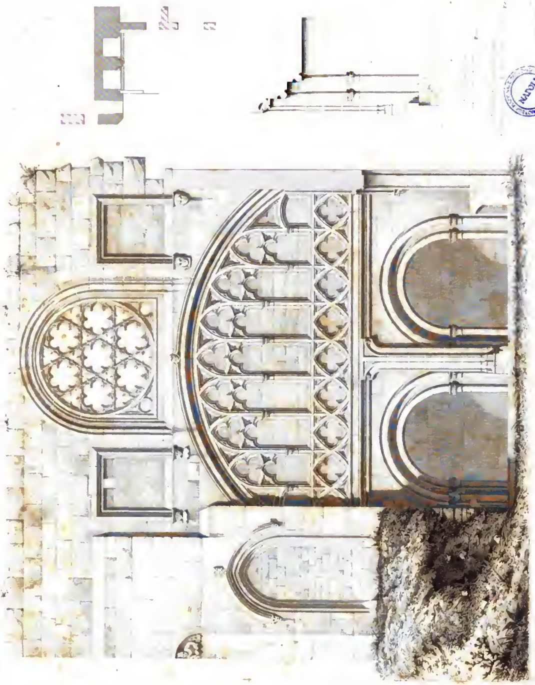
Ceci nous porte à examiner les divers édifices qui furent bâtis dans cette intention. Ces monuments peuvent, quant à leur composition architecturale, se ranger en deux classes : ou ils sont isolés, ou ils sont adossés. — Dans le premier cas, ce sont des édicules spécialement destinés à recevoir les eaux de la source, et alors ils affectent les formes et les ornements propres au pays et à l'époque pendant laquelle ils furent élevés; plusieurs d'entre eux sont même des constructions fort remarquables. — Dans le deuxième, ils constituent des décorations en applique contre les parois extérieures d'une église, d'une chapelle, etc., où l'on établit toujours le réservoir pour l'eau de la fontaine. — On connaît, de l'une et de l'autre espèce, une certaine quantité de monuments dont la composition ainsi que les formes traduisent parfaitement bien leur but et qu'il serait utile de connaître; mais, comme notre cadre est restreint, il a fallu nous limiter. Nous nous sommes donc borné à ceux d'un seul pays, la Bretagne, où leur nombre est encore considérable, et nous les avons choisis parmi les exemples de la seconde classe ou espèce, c'est-à-dire formant décoration en applique. — Dans ce pays, on voit, assez fréquemment, des fontaines dites miraculeuses à la partie extérieure des églises; mais, leur situation n'a pas de place exactement fixe. Ainsi, elles se trouvent tantôt à la façade, tantôt au chevet ou bien encore contre les murs des collatéraux; il en est même, m'a-t-on dit, jusque dans les environs de l'église, dans les cimetières et contre leur enceinte.

De nos deux exemples, l'un, celui du Folgoët, occupe le chevet, tandis que l'autre s'élève contre les parois de vieux murs en ruines, dont la destination est inconnue mais qui devaient être ceux d'un édifice sacré. L'ouverture ou l'orifice de la source de Notre-Dame semble placée dans l'église et en dessous même du chœur, et, peut-être, de l'autel. Le plan de la fontaine de Morlaix ne donne aucune indication sur ce point; mais, il suffit de constater que ce monument ainsi que le principe touchent à un édifice religieux pour acquérir la preuve qu'il fait évidemment partie des monuments de cette famille. Toutefois, à ces dissemblances ne se bornent point nos remarques. Leur importance, leur décoration ainsi que leur art fournissent encore matière à d'autres observations. — Sous le premier rapport, notre monument de Morlaix est, de tous points, le plus considérable, puisqu'il est composé de deux arcades, tandis que, comme art, nous devons reconnaître qu'il ne vaut pas celui du Folgoët; cette infériorité artistique tient sans doute à la nature même de l'élément dont on l'a formé et qui est le granite, si rebelle, comme on sait, à réduire et à sculpter. — Le caractère de ces deux constructions accuse le style particulier de l'art en Bretagne à l'époque où elles furent établies, c'est-à-dire vers la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe. — Qu'ajouterai-je encore? que le monument de Morlaix est construit en contre-bas du sol des constructions voisines, et que, pour le soulagement et la commodité des malades, on a disposé, à droite et à gauche, des banquettes en pierre dans le but, sans doute, de leur procurer du repos.



FONTAINE DITE MIRACULEUSE, SITUÉE AU CHEVET DE L'ÉGLISE DE N.D. DU FOLGOËT

Finistère



DÉCORATION DE LA SACRISTIE

DE L'ÉGLISE DE SANTA-MARIA IN ORGANO, A VÉRONE

« Dans la sacristie de cette église, Francesco Moroni exécuta toutes les peintures de la voûte, à l'exception du Saint Antoine tourmenté par les démons, que l'on attribue à son père Domenico. Sur cette voûte, il figura le Christ et quelques petits anges en raccourci. Dans les lunettes, il distribua, deux par deux, divers papes qui avaient appartenu à l'ordre de saint Benoît avant de ceindre la tiare pontificale. Au-dessous des lunettes, il plaça, tout autour de la sacristie, une frise haute de quatre pieds, divisée en compartiments renfermant des empereurs, des rois, des ducs et d'autres princes, qui avaient abandonné leurs États et leurs principautés pour l'habit de religieux. Sous les figures de ces personnages, Francesco peignit, d'après nature, plusieurs moines et novices du couvent. La sacristie de la *Muletta* fut la plus belle de toute l'Italie grâce à cette magnifique décoration et à une rangée de boiseries, ornées de marqueteries et de sculptures dont la perfection n'a peut-être pas été égalée, même de nos jours. Fra Giovanni, de Vérone, en est l'auteur. Déjà, nous avons appelé l'attention sur cet illustre maître dont l'habileté est suffisamment démontrée par les ouvrages qu'il a semés dans les couvents de son ordre; mais, les boiseries de la sacristie de la Muletta sont sans contredit ce qu'il a fait de meilleur. On peut dire que, par ce chef-d'œuvre, il s'est surpassé lui-même, autant que, par ses autres productions, il a laissé en arrière tous ses rivaux. » Ainsi s'exprime Vasari, dans sa précieuse biographie des architectes, des peintres, etc. (1), au chapitre des *Artistes de la ville de Vérone*.

Mais, pour apprécier l'ensemble ainsi que l'importance de ce décor, peut-être est-il convenable que nous ajoutions quelques détails afin de compléter les renseignements. — Toute cette ornementation se divise en deux parties : la peinture murale et les boiseries. A Francesco Moroni, l'honneur du décor des parois et de la voûte, à Fra Giovani, celui des sculptures et de leurs ornements.

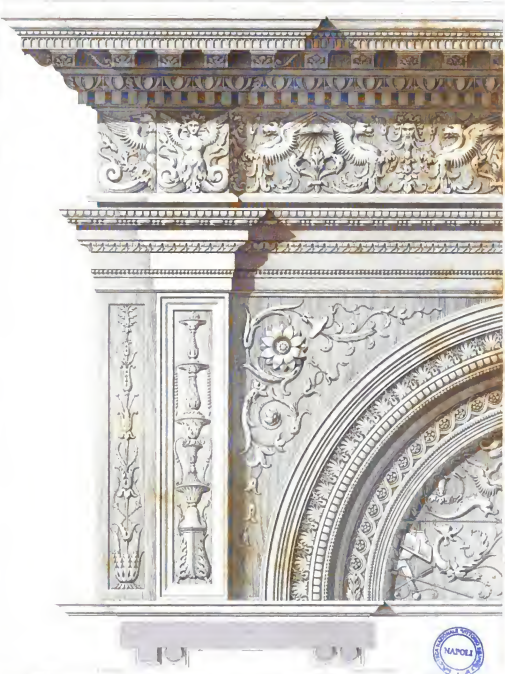
Selon nous, il n'y a rien à ajouter à la description si concise, mais si complète et si claire, des peintures. Nos additions se rapportent seulement aux boiseries dont le biographe italien attribue l'entière exécution au pieux moine. Cependant, nous nous posons ici une demande. Le Florentin, Gian Barile, sculpteur en bois, qu'on sait avoir travaillé à Vérone avec Giovanni, ne l'avait-il pas aidé dans cette œuvre capitale? Si je me permets une telle conjecture à l'endroit des boiseries, il n'en est pas de même au sujet des peintures qui décorent les panneaux

(1) Traduction de MM. Leclanché et Jeanron : Paris, 1845, 10 volumes in-8°, portraits.

inférieurs. Elles sont dues au pinceau de Domenico Brusasorzi, qui y a représenté des paysages.

Maintenant, que dirai-je de ce magnifique ensemble et de ce splendide décor? Vasari a évidemment résumé la question en affirmant que la sacristie de Vérone était la plus belle de l'Italie, et l'on peut ajouter de toutes celles de la Renaissance. En vain chercherait-on, on ne trouvera nulle part une réunion d'œuvres aussi remarquables en peinture murale, en sculpture architecturale et en marqueterie. L'église de Santa-Maria peut donc s'enorgueillir de posséder le modèle et la couronne du genre. Mais, ce que le lecteur ne peut qu'imparfaitement apprécier, ce sont ces travaux de sculpture et de marqueterie dont je voulais offrir de grands détails afin de les mieux faire connaître. Il est certes bien peu d'artistes qui aient égalé, sur ce point, le talent et le mérite du modeste Giovanni.

Privé des éléments qui nous eussent permis d'examiner l'état et la condition de l'art de la marqueterie vers la fin du XVe siècle, nous terminerons ici ces quelques lignes que nous eussions voulu rendre dignes de l'œuvre. Toutefois, je ne saurais clore cette courte notice sans adresser à mon ami Franco, l'habile dessinateur de nos planches représentant des monuments de Vérone, sans lui adresser, dis-je, tous mes remerciements. Grâce à lui, grâce à son talent et à son amour des arts, une partie des remarquables œuvres que renferme cette ville est maintenant connue, et nous nous estimons heureux d'avoir pu en enrichir notre modeste livre.





BOISERIES SCULPTÉES DES ARMOIRES DANS LA SACRISTIE DE L'ÉGLISE DE Ste MARIA IN ORGANO A VERONE

TABLEAU DE FONDATION [1]

DU MONASTÈRE DES CHARTREUX, A BALE

Lorsque l'église était ou achevée ou à très-peu près construite, lorsqu'elle était, en graude partie, meublée et embellie, on faisait ce qu'ou nomme la dédicace ou la consécration, c'est-à-dire qu'on lui donnait, par les prières et les cérémonies liturgiques, ce caractère saint et religieux qu'elle devait avoir pour devenir un lieu consacré aux louanges du Seigneur, à lui rendre un culte et à lui servir ainsi de temple ou de demeure figurative, puisque l'hostie, dans la custode ou dans le tabernacle, n'était autre que la présence réelle sous l'espèce du pain. Les cérémonies qui avaieut lieu en cette circonstance, se faisaient presque toujours avec la plus grande pompe et le plus grand éclat, mais surtout lorsqu'il s'agissait de la dédicace d'une grande église. En ce jour solennel, toutes les classes de la société y prenaient part : la hiérarchie sacerdotale, dont une partie officiait, y assistait dans ses plus riches habits; les rois et les princes se faisaient un devoir de s'y rendre; on y voyait les seigneurs et les notabilités de l'ordre civil, puis les corporations et le peuple qui, par leur concours, leur recueillement et leur enthousiasme, augmentaient encore la splendeur et l'importance de ces grandes fêtes. Dans un autre livre, nous décrirons et nous ferons connaître toutes les circonstances de ces imposantes cérémonies. Il nous suffit, pour l'instant, de les signaler. Reportons notre pensée au moment où les prières viennent d'être achevées. Le peuple se précipite dans le temple pour rendre grâce au Seigneur et pour juger la valeur artistique de la construction. Cependant, tout n'est pas fini; il y avait encore certain acte à remplir; mais, l'instant en était plus ou moins éloigné. On avait l'habitude de consacrer, par un monument spécial et durable, les dates de fondation et de dédicace de l'édifice, c'est-à-dire de relater les divers faits que l'on voulait transmettre. — Mais, ici, se présente un autre ordre de choses. Le monumont dont nous parlons était souvent l'œuvre de tous, comme l'église à laquelle prêtres, rois, princes, seigneurs et peuple avaient pris égalemeut part. D'autres fois, lorsqu'il s'agissait d'une plus petite construction ou d'une partie seulemeut d'édifice, celui-ci était érigé aux frais d'un seul, d'un personnage quelconque de la société. Nous voulons désigner cette dalle, plus ou moins considérable et plus ou moins ornée, que l'on nomme *Tableau de Fondation et de Consécration*. Cette dalle ou ce tableau était toujours un témoignage écrit, et, ce témoignage, une inscription plus ou moins longue, contenant tous les faits historiques. Or, ceux-ci renfermaient, comme je l'ai dit le nom des fondateurs, ceux des membres de leur famille, les motifs qui avaient porté à cet acte pie, les dates de fondation et d'achèvement, enfin, une certaine quautité d'autres documents dont la connaissance et la possession, aujourd'hui du plus haut intérêt pour l'étude de l'histoire, peuvent jeter un très-grand jour. — La pose de ce tableau se faisait quelquefois avec une certaine pompe; mais, elle n'avait jamais lieu que postérieurement à la dédicace. Pendant ou après l'exécution de cette œuvre, on agitait la question de l'endroit où elle serait mise, et, sitôt possession, on procédait à son placement.

(1) Il ne faut pas confondre ce monument avec la *Pierre* dite *de Fondation*.

Le nombre de ces dalles ou de ces tableaux dut être considérable; il prenait sa source dans un sentiment de piété et un peu aussi de vanité qui porte tout individu à vouloir transmettre, avec son nom, la connaissance du peu de bien qu'il a pu faire; et, de là souvent, cette ostentation ainsi que les détails minutieux dans lesquels le donateur entre, ou par dévotion ou par amour-propre, mais sans aucun doute pour notre plus grande instruction. Il est à regretter que l'on ait détruit un grand nombre de ces monuments épigraphiques; car, leur conservation nous eût fourni des documents précieux; il semble même que la destruction se soit acharnée sur eux avec plus de fureur, puisqu'ils sont rares. Cependant, cette rareté est beaucoup moins grande en ce qui concerne les simples inscriptions de fondation ou de consécration tracées sur la pierre, qu'en ce qui regarde celles que l'on avait établies sur des plaques métalliques. La valeur vénale de ces dernières ainsi que leur mobilité les rendirent beaucoup plus susceptibles de tenter les spoliateurs; aussi, doit-on, fort vraisemblablement, attribuer à ces motifs la cause de leur disparition.

Nous devons dire maintenant quelques mots de l'endroit où l'on plaçait ces inscriptions et ces tableaux de dédicace. A cet égard, tout porte à penser qu'il n'y eut jamais rien de fixe; car, on en voit sur divers points; mais, ils se trouvent presque tous à l'intérieur des monuments.

Passons à leur nature. Elle se présente sous trois aspects : la plupart de ces inscriptions furent gravées sur les murs mêmes de l'édifice, tandis que d'autres étaient mises sur des pierres ou des tablettes que l'on y encastrait; enfin, on en établit sur des plaques en cuivre, qui reçurent, à l'instar de maintes dalles en pierre, tout le luxe dont l'art de l'époque était susceptible. On comprend que plusieurs de ces derniers tableaux durent être parfois d'une très-grande richesse, et cela s'explique surtout lorsque la fondation ou la dédicace, que l'on voulait rappeler, avait été faite par quelque riche et puissant prince, comme c'est précisément le cas pour notre tableau du monastère des Chartreux, à Bâle; car, le fondateur, l'un des ducs de Bourgogne, avait voulu, pour consacrer la mémoire de cet acte, donner un monument de luxe, et, de tous points, dans le goût et l'esprit de son temps, c'est-à-dire une grande plaque en cuivre émaillée, renfermant à la fois et l'inscription commémorative et une grande composition historique, les deux choses se superposant. Dans cet ensemble, le texte de l'acte occupe la partie inférieure; quant à la composition historique, elle offre une grande analogie avec celles de certains retables, de certains volets peints ou de certaines œuvres de sculpture de cette époque. — Au centre, une descente de la croix; le Christ repose sur les genoux de sa divine Mère. Sur l'arrière-plan, deux anges tenant des instruments de la Passion. En avant du tableau, mais à droite et à gauche, le duc de Bourgogne, son épouse et leurs enfants; derrière eux, leurs saints patrons. Toutes ces figures se détachent sur un fond, représentant une tenture où sont encore agencées les armoiries du duc et de la duchesse. — Je passe au chapitre du travail. Le monument participe, sous ce rapport, du mode usité pour l'exécution des dalles tumulaires dont il est contemporain. On ne doit point être surpris d'y retrouver certaines analogies; car, il est vraisemblable que ces tableaux de fondation durent être faits par les artistes qui exécutaient ces œuvres de métal. En effet, comme dans celles-ci, nous y voyons l'emploi du cuivre que l'on a décoré suivant les mêmes idées et les mêmes moyens, c'est-à-dire en y combinant le travail de la gravure monumentale aux émaux de couleurs.

MOSQUÉE D'EL-GAOULY, AU KAIRE

Nous n'avons pas l'intention d'écrire une histoire de la mosquée chez les Arabes. Ce travail, nous l'entreprendrons, un jour, si l'un de nos amis (1) et le plus versé dans l'appréciation des œuvres de l'islamisme, ne nous devance en complétant le splendide recueil dont il a publié le commencement. Toutefois, convaincu qu'une telle étude ne serait profitable qu'à la condition d'être complète, c'est-à-dire que dans le cas où elle montrerait les transformations de l'édifice chez les diverses familles de la race mahométane et dans toutes les régions qu'elles ont, tour à tour, occupées et conquises, nous embrasserons un assez vaste cadre, afin de pouvoir examiner quelques questions importantes ; c'est-à-dire son point de départ et le prototype de l'espèce, les emprunts qui furent faits aux arts antique et chrétien, la part d'originalité qu'acquit l'édifice, ses modifications sur les différents points à travers les âges, enfin le caractère propre de l'art arabe, qui fut toujours un art à part, et dont l'emploi, quoique restreint à ce peuple, mérite cependant d'être considéré aussi dans ses rapports avec les peuples de l'Europe; puisque, durant une période du moyen âge, la civilisation musulmane réagit, on ne le peut nier, sur celle de l'Occident. Personne, en effet, n'ignore que, depuis cette époque où Charlemagne entra en relation avec les enfants de l'Islam, leurs tissus, leurs armes, leurs produits industriels ainsi que les œuvres de leur art et de leur intelligence se répandirent, dans nos contrées, par les mille voies du commerce, des voyages ou des relations, et tout le monde sait encore que ces produits, en se répandant, modifièrent bien des idées et donnèrent naissance, par emprunt ou application, à des travaux (2) dont plusieurs semblent des énigmes, mais que la philologie, l'histoire et l'archéologie sont, je n'en doute pas, appelées à résoudre. Saisir donc, par l'étude des monuments de l'architecture, l'essence et la physionomie de l'art des Arabes; apprécier, dans leurs formes et leurs distributions, quels furent les

(1) M. Girault de Prangey, auteur de quatre très-importants ouvrages sur l'art des Arabes : 1° *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Maures, en Espagne, en Sicile et en Barbarie*. Paris, 1851. 1 vol. in-8, avec planches. — 2° *Monuments arabes de l'Égypte, de la Syrie*, etc. Paris, in-folio (en cours de publication). — 3° *Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Séville et Grenade*. Paris, 1839, in-folio, pl. — 4° *Choix d'Ornements mauresques de l'Alhambra*. Paris, 1846, in-folio, planches.

(2) Voyez quelques ornements, sculptés sur le *Vantail de la porte de l'église, à la Voulte-Chillac*, et ceux d'autres vantaux que nous publierons dans notre supplément. — Cette influence se fit surtout sentir dans le dessin de certaines figures introduites dans les tissus, les émaux, etc., exécutés en Europe, et, particulièrement, dans notre pays. — Faut-il attribuer la cause de cette présence à la seule action des produits orientaux répandus dans la société et dont l'importation avait eu lieu ou se faisait, soit par les événements politiques, soit par la voie du commerce, soit par les croisades, ou bien doit-on admettre que des praticiens musulmans, en divers genres d'industrie, aient été appelés pour y introduire tout ou partie de leur art? A l'exception de la Sicile, de l'Espagne et du sud de l'Italie, j'adopterai plutôt la première de ces deux hypothèses.

besoins et les usages de ce peuple, et reconnaître, d'après les éléments de son ornementation, la nature de son esprit et de son caractère, tel est le programme que j'aborderai dans le supplément de ce livre.

Pour satisfaire aux exigences d'un semblable programme, on comprend qu'il faille un assez grand nombre de planches, représentant les principaux types produits par les populations qui eurent la *mosquée* pour monument du culte; c'est là une des conditions indispensables, surtout lorsqu'on veut traiter de l'étude de l'histoire de l'art au point de vue de celle des institutions, et, comme on le pense bien, nous ferons tous nos efforts pour la remplir. Mais, en ce moment, il ne s'agit que d'un seul édifice, et celui-ci n'est qu'un des éléments à l'aide desquels nous entreprendrons l'histoire des *mosquées mahométanes;* aussi, n'en comprendra-t-on l'intérêt que lorsqu'il sera joint à d'autres exemples. On appréciera, seulement alors, la place, réellement importante, que ses particularités lui donnent parmi les divers membres de cette classe ou famille.

Je ne m'étendrai point à faire la description des différentes parties de cet édifice; car, il n'intéresse que par la présence, extrêmement rare, de ses *clôtures*, et nous les étudions dans une notice spéciale où le lecteur pourra les examiner. Par ce motif donc, je ne m'occuperai ni de ses dispositions, ni du caractère de l'art, et nous nous bornerons à faire connaître sa date, qui, très-vraisemblablement, est la fin du XVe siècle.



MIHRAB, DANS LA MOSQUÉE, A QOUS [1]

Chez tous les peuples et à toutes les époques, on comprit qu'il dût y avoir, dans les monuments religieux, un endroit plus spécialement consacré à la divinité, c'est-à-dire ayant un caractère plus saint que tous les autres points de l'édifice. Cet endroit fut celui qu'on désigne sous le nom de *Sanctuaire*, dont la place ou la situation avait été rigoureusement définie. C'était le lieu où se célébrait le culte, où l'on pratiquait les rites et cérémonies, enfin, c'était encore celui que l'on destinait aux chants, aux prières et aux hommages que l'homme adresse à Dieu. C'est là un fait qui semble avoir été toujours en usage, puisqu'à très-peu d'exceptions près, on en retrouve la présence dans le plus grand nombre des constructions de ce genre. Ainsi, le Σηκὸς égyptien, le *Tabernacle* des Israélites, le *Saint des Saints* de Salomon, le Ναὸς ou l'Ἄδυτον des Grecs, la *Cella* des Romains, le *Sanctuaire* du Christianisme, etc., tous ces mots ne sont autres que les appellations diverses données au même lieu, dont la sainteté fut si grande que l'entrée, seule permise aux prêtres, était sévèrement interdite au commun des hommes. Tels sont donc les différents noms par lesquels on désigna le sanctuaire avant l'époque où les Arabes bâtirent des édifices religieux. — L'histoire et les monuments nous apprennent que, dès la création des plus anciennes mosquées, ce peuple eut aussi un endroit plus vénérable et spécialement destiné au culte que Mahomet avait prescrit. Doit-on admettre, sur ce point, la vraisemblance d'un emprunt ou d'une imitation faite au sanctuaire des églises chrétiennes, ou bien faut-il y voir une idée mère, c'est-à-dire qui lui fut exclusivement propre? L'analogie de certaines parties des mosquées avec les dispositions des premières basiliques, et la connaissance, la certitude de l'appropriation d'un certain nombre de ces mêmes églises, au début de l'Islamisme, porteraient presque à admettre la première de ces deux hypothèses. Mais, un trait particulier, qui s'en écarte, les distingue complétement des édifices chrétiens : c'est l'absence de toute représentation animée, état ou condition qui nous semble radicalement contraire à ce que l'on fit jusqu'alors; car, la bari égyptienne, l'arche d'alliance des Hébreux, les statues des divinités grecques ou romaines et les images du Christ, des Apôtres, etc., peintes en mosaïques, étaient tout autant de figures symboliques auxquelles le peuple, par l'intermédiaire des prêtres, adressait des hommages. Cette absence était donc un ordre du prophète. Mais, il est une autre prescription que Mahomet avait encore enjointe, et celle-là, bien que concernant la prière, fut cependant adaptée, plus tard, à la disposition du sanctuaire dans les monuments du culte. Cette prescription avait surtout un but intentionnel; car, en l'ordonnant, il y attacha une signification que tout fidèle devait respecter et accomplir comme formulant une haute pensée religieuse. Quel fut cet ordre, quelle

[1] C'est par erreur que nos épreuves portent : *Kous*.

était cette disposition, et à quoi répondait cette intention ou cette pratique? Le prophète, dans le 139e verset de la seconde surate du Koran, va le dire au sujet de la prière que chaque croyant doit réciter : « Nous t'avons vu tourner, incertain, ton visage de tous les côtés du ciel; nous « voulons que tu le tournes *dorénavant* vers une région dans laquelle tu te complairas [1]. En « quelque lieu que vous soyez, tournez-vous vers cette plage; » puis, il continue dans les 140e, 143e et 144e versets : « Quand même, tu ferais, en présence de ceux qui ont reçu les « Écritures, toutes sortes de miracles, ils n'adopteraient pas ta *kiblâh* (direction dans la « prière). Toi, tu n'adopteras pas, non plus, la leur. Parmi eux-mêmes, les uns ne suivent « point la *kiblâh* des autres. Si, après la science que tu as reçue, tu suivais leurs désirs, tu « serais du nombre des impies. — Chaque peuple a une plage vers laquelle il se tourne en « priant..... — De quelque lieu que tu sortes, tourne ton visage vers l'oratoire sacré. C'est un « précepte vrai, émané de ton Seigneur, et Dieu n'est point inattentif à vos actions. » — La teneur de ce texte paraît assez intelligible pour n'avoir besoin d'aucun commentaire; aussi, lors de la construction des mosquées, les architectes mahométans, en fidèles observateurs, n'oublièrent jamais de tenir compte de l'ordre relatif à la prière. Pour faciliter au croyant les moyens d'accomplir cette injonction, ils élevaient un mur faisant face à la sainte kâbah, dans lequel on ménageait une niche, dite *mihrâb*, indiquant le point d'orientation, *kiblâh*, mais dont la forme ressemblait à l'apside ou au sanctuaire des basiliques chrétiennes. La situation de cette *kiblâh* avec sa muraille déterminait, on le comprend, la direction des trois autres murs qui complétaient le rectangle ou l'enceinte de la mosquée; et si, quelquefois, par négligence, par une condition du terrain ou par n'importe quelle autre cause, on s'écarta de la règle, des dispositions ultérieures ramenaient toujours la situation de la *kiblâh* et du *mihrâb;* car, l'on construisait alors un autre mihrâb dans une direction plus ou moins biaise, afin de corriger et de constituer l'orientation voulue qui devait faire de ce lieu un sanctuaire parfaitement propre à l'accomplissement de la loi [2]. Telles sont, sans doute, les causes qui produisirent, parfois, les irrégularités que l'on y remarque par rapport au plan, plus ou moins symétrique, de la mosquée. Il résulte de ce qu'on vient de dire que l'ordonnance de la prière donna lieu, dès l'origine de ces édifices, à une certaine orientation, *kiblâh*, et à l'établissement d'un sanctuaire, *mihrâb*, c'est-à-dire à la construction d'une niche ouverte, dans le mur oriental, au milieu même de la place qui fut affectée à l'exécution de cet acte.

Mais, à ces remarques ne se bornent pas les observations qui concernent ce sanctuaire. L'Islamisme étant une religion toute spirituelle, je veux dire mentale et contemplative, ne comportait point de cérémonies comme celles des croyances qui l'avaient précédé. Point d'offrandes ou de sacrifices, point de pompe, point de processions, etc. Des prières, des instructions et des lectures, voici à quoi se réduisent les pratiques de son culte; aussi, le sanctuaire, par le fait même de leur absence, était-il restreint et exigu. Une niche, plus ou moins grande, ménagée, lors de la bâtisse, dans le mur faisant face à la Mekke et

(1) La kâbah de la Mekke.

(2) Tout porte à croire que le Prophète emprunta aux Juifs une partie des détails qui concernent la prière. Ainsi, ce peuple, à l'heure de cette pratique, avait l'habitude de porter ses regards vers le temple de Jérusalem, qui devenait alors sa *kiblâh*, et cette kiblâh fut aussi, pendant six à sept mois, celle de Mahomet et de ses adhérents, jusqu'au jour où, après la construction de la Mekke, il ordonna de prendre la *kabah* pour point central vers lequel tout croyant doit tourner la face en priant.

oriente sur cette direction, formait comme une espèce de petite chapelle; quelquefois même, la simple figuration d'une arcade, couverte d'inscriptions extraites du Koran, tel est le lieu où chacun vient accomplir ses devoirs. En raison même de la simplicité du culte, le mobilier n'était pas considérable. Il se composait de chandeliers et de lampes, d'une ou de deux chaires et de plusieurs petits pupitres; enfin, le sol était couvert de tapis, d'une valeur et de dessins plus ou moins riches, sur lesquels on s'agenouillait en priant.

Toutefois, comme ce lieu était le plus saint de l'édifice, c'était celui où l'on avait répandu le plus de décor; mais, sa richesse dépendait exclusivement de la somme que l'on y consacrait. — Je n'entends point m'occuper, en cette notice, de l'étude des différentes compositions décoratives ou des divers systèmes d'ornementation qui furent appliqués à cette partie des mosquées et surtout à celle des *mihrâb;* nous aborderons ce sujet plus tard. Il me suffit de présenter ici quelques considérations générales, en attendant que nous puissions entreprendre un grand travail d'ensemble; car, pour l'approfondir d'une manière complète, il faudrait pouvoir examiner une série d'exemples, ou, du moins, les principaux types qui ont été produits à diverses époques et dans chaque école de l'art islamique.

Nous n'entrerons ici dans aucun détail relatif à la *prière*, de même que nous passerons sous silence tout ce qui concerne le chapitre des purifications et des ablutions. Je reviendrai, dans la suite, sur ces différents points.

Le premier *mihrâb* qui ait été construit fut, dit-on, celui de la mosquée de Medine, bâtie du vivant de Mahomet, et, depuis lors, tous les monuments religieux de l'Islamisme en possédèrent. Mais, l'insouciance des Arabes pour la conservation de leurs édifices les a fatalement abandonnés à leur malheureux sort, puisque beaucoup, si ce n'est la majeure partie des plus anciens, durent être refaits à des dates assez récentes; aussi, n'en connaît-on qu'un très-petit nombre des plus vieilles époques. — Celui que nous publions n'appartient pas à la grande mosquée de Qous; il se voit dans un petit édifice qui lui fut joint. On ne trouve aucune date parmi ses inscriptions; mais, le caractère de son style paraît le faire remonter au milieu du XVe siècle. Sa décoration présente une grande analogie avec celle du *mihrâb* de la mosquée du Kaire, appelée *El-Achrafieh*, dont la construction eut lieu vers 1447.



MIHRAB DE LA MOSQUÉE [illegible]

PSEUDO-MIHRAB, A DAMIETTE

Indépendamment du *mihrâb*, ce point d'orientation vers la sainte *kâbah*, les mahométans établirent encore, à l'intérieur des mosquées, sur le mur oriental, mais à droite et à gauche de cette niche ou même ailleurs, d'autres *mihrâb* d'une importance secondaire, dont on varia le nombre, la forme ou les dimensions. Ainsi, l'on remarque, sur certains points de leurs édifices religieux, mais presque toujours sur des murs faisant face à la Mekke, des niches ou des décorations moins importantes, des pseudo-*mihrâb*, auxquelles ils donnèrent un but ou une destination à peu près analogue à la niche centrale. Mais, il semble qu'en les établissant, ce fut moins dans la seule intention d'en constituer un objet de décor, qu'avec celle de profiter d'un article de prescription pour le faire tourner au décor lui-même, et c'est, fort vraisemblablement, sous ce point de vue qu'il convient de l'envisager; car, tout porte à croire qu'ils furent placés pour faire connaître, à ceux qui prient *isolément*, la rigoureuse direction de leur *kiblâh*. Une sage prévoyance avait donc compris l'utilité de leur établissement. En effet, plusieurs causes, assez diverses en elles-mêmes, éloignaient parfois le croyant du *mihrâb* principal : le nombre des fidèles accumulés sur ce point, ou bien le désir de faire la prière avec plus de recueillement dans un lieu moins fréquenté, c'est-à-dire plus tranquille et plus convenable aux pieuses pratiques.

Le nombre de ces pseudo-mihrâb fut, ce nous semble, très-considérable; car, il s'en trouve non-seulement à l'intérieur des mosquées, mais on en voit encore en d'autres lieux, tels que les tombeaux, les caravansérails et les fontaines (1). Leur introduction, dans ces derniers édifices, n'eut vraisemblablement d'autre but que d'offrir à la piété des fidèles de nombreux moyens d'accomplir, presque partout et à tout instant, l'impérieuse prescription du prophète. Cette détermination de la *kiblâh* est donc une question fort importante pour le croyant qui veut faire sa prière, et tel est son désir de la posséder que, pour l'établir, il la crée, de tout, quand les monuments lui manquent. Ainsi, lorsqu'un musulman est en voyage ou à la campagne, un bâton ou une arme enfoncés dans la terre, le dessin d'un *mihrâb* représenté sur un tapis, sont, pour lui, tout autant de *kiblâh* qu'il institue et à l'aide desquelles il satisfait au précepte. On dit encore qu'il y a des *tables calculées* pour trouver aisément la *kiblâh* dans les lieux où l'on manque de direction, et l'on ajoute même que des Arabes portent une boussole dans ce dessein. — Mais, il est, à ce sujet, une observation qu'il convient, selon nous, de placer ici. Quelque ferveur que mette le fidèle dans l'accomplissement de ses dévotions,

(1) Quelques personnes affirment qu'il y en eut même jusque sur les portes des minarets.

la prière peut, quelquefois, être entravée ou annulée par certaines circonstances. C'est, par exemple, dans le cas où un être vivant, homme ou animal, vient, en passant, à s'interposer entre le *mihrâb* et celui qui rend hommage à Dieu. Dans ce cas, il est, dit-on, de précepte liturgique que la prière est viciée ou défectueuse, et qu'il faut la recommencer ; aussi, le fidèle se place-t-il le plus près possible de son *mihrâb* ou de celui de la mosquée. Comme de telles éventualités sont toujours à craindre, on a imaginé un moyen aussi simple qu'efficace pour s'opposer à cet inconvénient. Celui-ci consiste à faire un *kiblâh* ou une *mihrâb* avec ses propres mains que l'on tient ouvertes devant soi, et, à moins d'éventualités extraordinaires, rien ne saurait s'interposer entre deux choses si peu distantes. — Par ces quelques mots, je viens de prouver l'importance qu'ont, aux yeux des musulmans, ces deux questions de la *kiblâh* ou du *mihrâb*, et j'ai fait aussi tous mes efforts pour montrer l'utilité de la création du pseudo-mihrâb. — Passons à la partie historique.

Dès une époque fort ancienne et qui remonte presque aux premiers siècles de l'Islamisme, on établit déjà des *mihrâb* secondaires ou des pseudo-mihrâb; car, à Cordoue, dans la célèbre mosquée d'Abdérame, comme au Kaire dans les mosquées primitives et dans presque toutes celles qui ont été construites jusqu'à notre époque, on en voit un grand nombre, tous plus ou moins remarquables, mais révélant la transmission d'une idée, qui se continue à travers les âges, exprimée, rendue ou traduite par les différentes écoles d'art qui fleurirent chez les Arabes aux époques diverses de leur histoire. Ainsi, de la simple vue de quelques monuments, rapprochés pour la comparaison, découle, comme résultat, ce fait capital : la continuation d'une pratique remontant avec certitude au temps du Khalife Hakem (965 après J.-C.), et même antérieurement, peut-être, si l'on connaissait les vieilles mosquées de l'Orient ou bien celles qu'on éleva d'abord en Égypte, et qui sont ou détruites, ou en ruines, ou renouvelées. Or, cette constatation dévoile, à défaut d'histoire écrite, l'établissement d'une série de faux mihrâb plus ou moins remarquables, dont il faut chercher à nous rendre un peu compte.

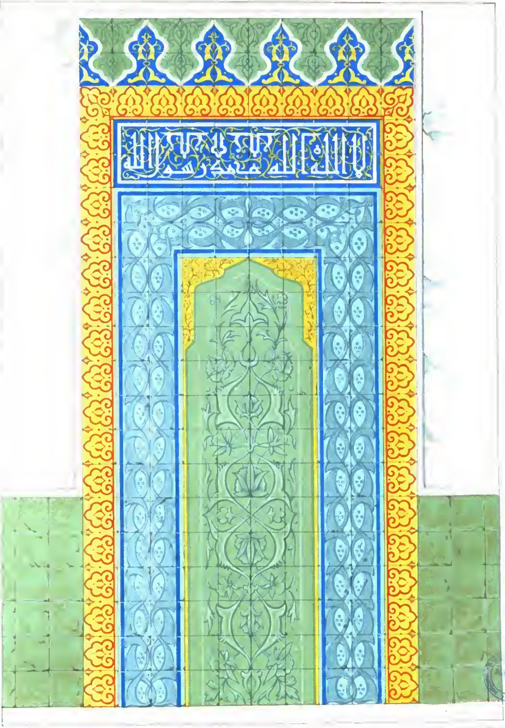
Comme dispositions architectoniques, le pseudo-mihrâb est tantôt une niche, de dimensions et de décor inférieurs au mihrâb principal, et tantôt une simple décoration feinte, représentant soit une arcade, soit tout autre sujet; mais, sous le rapport de la composition et de l'ornement, il accuse toujours le goût et le style propres à l'art de l'époque et à la région où on l'établit. Toutefois, il est, dans leur étude, un autre point que l'investigateur doit encore examiner : c'est de découvrir, par les éléments et par le caractère de l'œuvre, quelle est sa date, sa nature et son origine. Le pseudo-mihrâb de Damiette révèle, sur cette matière, quelques particularités qui doivent trouver ici leur place. — Tout le monde sait que la décoration des édifices, et surtout celle des monuments religieux, dépend des sommes plus ou moins importantes que l'on y affecte. Des rois et des princes consacrèrent, parfois, aux constructions du culte, des valeurs si considérables qu'ils firent, de ces monuments ou de leurs sanctuaires, des lieux d'une richesse et d'une splendeur tout à fait dignes de la majesté de Dieu. Mais, s'il nous est donné de connaître et de décrire la beauté des travaux que l'homme a su créer dans un but de magnificence et à l'aide de royales largesses, nous devons constater aussi qu'en beaucoup d'autres cas, l'on construisit des édifices d'un aspect bien plus simple, et cette notion nous conduit à dire que

tons les monuments de l'Islamisne non plus que toutes les mosquées no brillèrent pas d'un éclat égal à celles que leur valeur rendit à jamais célèbres; car, à côté d'elles, soit dans la même ville, soit ailleurs, on en éleva, et en assez grand nombre, dans des conditions beaucoup plus modestes, quoiqu'elles répondissent également bien à la destination et au but pour lequel on les avait érigées. Ainsi, et en ce qui touche plus particulièrement ces derniers édifices, au lieu d'y employer les plus riches matières, d'y répandre le marbre, les sculptures, l'or, les mosaïques et la peinture, on se contenta de matériaux moins dispendieux mais dont l'artiste sut, malgré l'infériorité de leur nature, tirer un certain parti et créer encore un mode assez élégant d'ornementation. Parmi ces humbles matériaux, il en est un surtout qui fut plus spécialement adopté par les Arabes; celui que je désigne, comme ayant été choisi pour ce genre de décoration, était un produit assez commun dont ils firent un grand usage depuis une certaine époque, ce que prouvent, du reste, tant d'édifices où gît l'application. On comprend que je parle ici de l'emploi des carreaux en faïence ou en terre cuite à incrustations émaillées. Ainsi, indépendamment du décor où l'on répandait avec profusion tout le luxe de l'ornementation orientale, les Arabes avaient, pour les monuments et pour les mosquées d'un ordre secondaire, tout un système beaucoup plus modesto dont notre pseudo-mihrâb de Damiette peut offrir une assez juste idée. Toutefois, aux yeux des habiles, l'art n'y serait pas pur, et l'on croit y reconnaître, non plus un produit exclusif du sol, c'est-à-dire une œuvre complète de l'école arabe d'Égypte pour ou dans un monument égyptien, mais, selon eux, l'application de matériaux étrangers, importés dans cette région et introduits par l'architecte à l'époque de la construction de cette partie de l'édifice. Certains détails de fleurs ou d'ornements feraient croire, en effet, à uno exécution persane, et la présence de ce caractère, si on la constatait, impliquerait à la fois : et la certitude d'une fabrication exotique et l'importation de matériaux exécutés hors du pays. Dans ce cas, plusieurs questions, également intéressantes, surgiraient, tout à coup, de ce fait important.

Je voudrais pouvoir entrer ici dans quelques considérations sur les compositions artistiques du pseudo-mihrâb; je voudrais comparer aussi plusieurs exemples ou en forme de niche ou en architecture feinte; puis, il conviendrait d'examiner encore les divers systèmes d'ornementation, soit comme produit do l'art du dessin, soit comme emploi de matériaux. Mais, à notre grand regret, le manque de spécimen nous force à remettre ce travail aux volumes de notre supplément. Bornons-nous donc à quelques mots relatifs au mihrâb secondaire de Damiette. — Il est entièrement formé de carreaux émaillés. L'artiste, qui le composa, avait sans doute à sa disposition, comme nos architectes du Moyen Age et de la Renaissance, des séries de carreaux que l'on trouvait en nombre dans les magasins des fabricants ou des marchands, et dont les motifs, les figures et les ornements avaient été surtout faits pour cette destination. Restait à savoir les agencer, ce dont il sortait avec plus ou moins de bonheur. Considérée dans son ensemble, cette composition offre l'aspect d'une niche ou d'un mihrâb, qu'elle rappello de tout point; mais, on le voit, cette niche est feinte. Quant à sa date, la forme de la partie qui décrit un arc très-déprimé et avec ressauts nous porterait à y voir une époque assez récente dans l'histoire de l'art; puis, les carreaux semblent de deux styles. Ainsi, ceux de la niche figurée, ceux du couronnement et de

l'inscription paraissent un peu plus anciens que les carreaux des bordures, et cette différence, dans le caractère, me ferait croire à une œuvre exécutée vers la fin du XVIe siècle sur ce point particulier du sol de l'Égypte.

Dans notre supplément, nous entrerons dans les plus grands détails sur cette partie de la céramique arabe pendant le Moyen Age, et nous la comparerons aux produits similaires de l'Occident à la même époque.



[illegible] MIHRAB DANS LA MOSQUÉE D'[illegible]

CLOITRE DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE

A GIRONE

Bien que la forme carrée ou rectangulaire ait été celle qui fut le plus souvent donnée aux cloîtres, il n'en est pas moins vrai que, quelquefois aussi, l'on s'écarta de cette règle ou de cette habitude. Ces infractions ne découlaient pas d'un principe; elles étaient, au contraire, le résultat d'une cause exceptionnelle, je veux dire qu'elles tiraient leur origine d'une condition impérieuse : la configuration particulière de l'espace où il devait être construit. Toujours postérieur à l'église, près de laquelle on l'érigeait, je comprends qu'il dut, parfois, emprunter sa forme de celle même du terrain dont on restait en possession; et, de là, sans doute, ces dispositions, assez bizarres, de plan que présentent quelques cloîtres, tels que ceux de Girone (1), de Saint-Michel de Canigou, et, plus tard, ceux de Saint-Bertrand de Comminges, des Célestins (détruits), à Paris, etc. Ainsi, je le répète, de telles dispositions ne furent point la conséquence d'une règle ; mais, seulement, le résultat de la configuration du sol sur lequel on voulut l'établir. —Ces considérations sont évidemment les plus importantes que nous dussions signaler comme étude du plan ; néanmoins, il faut convenir que, malgré son irrégularité, le cloître de Girone offre encore une certaine symétrie dont on doit tenir compte à l'architecte; car, du terrain resté à sa disposition, il a su tirer un assez heureux parti en donnant à la figure de son trapèze une forme pas trop irrégulière et qui ne choque pas trop l'œil et le goût.

Il n'entre guères dans nos vues de présenter ici une histoire des cloîtres ainsi qu'un examen de leurs formes, ce travail devant trouver sa place ailleurs. Notre but, en publiant cette monographie, n'est autre que de montrer un exemple de l'infraction à la règle ; aussi, nous renfermerons-nous dans cette seule indication. Au reste, par sa destination aux mêmes usages, l'architecte y établit, comme dans les cloîtres rectangulaires, le même système de promenoirs avec leurs galeries composées d'arcades et de voûtes, qui ici, disons-le, affectent particulièrement deux formes (2) ; il nous faut cependant noter qu'aucune de ces galeries n'est surmontée de constructions habitables, telles que dortoirs, etc.

Au point de vue de l'art de bâtir, nous avons reproduit divers fragments qui permettront d'apprécier quel fut son état, en Espagne, vers les XIe et XIIe siècles (3). La disposition de piliers angulaires, jointe à celle des voûtes, sont, je crois, les points les plus dignes d'étude.

Je n'entre dans aucun détail sur la nature et le caractère de la sculpture qu'un artiste apprécie dans une note (4) ; nous aurons, du reste, à y revenir en plusieurs endroits de ce livre. — Mais,

(1) La cathédrale de Girone est élevée à mi-côte sur un terre-plein, dont la façade occupe la partie la plus escarpée. — Cette cathédrale a été bâtie par les évêques et le chapitre, et avec les dons des comtes de Barcelone. (*Note de M. H. Legrand.*)

(2) Les voûtes des quatre galeries sont de formes différentes; les unes étant un demi-cercle et les autres un quart de cercle arrivant droit sur la paroi intérieure. (*Note de M. H. Legrand.*) — Voyez la *coupe* et le *plan*.

(3) Le cloître et les constructions paraissent être de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe. (*Note de M. Legrand.*)

(4) Bien que la construction du cloître entier remonte probablement au XIe siècle, cependant il est facile de voir que les sculptures ont été exécutées assez lentement et à différentes époques : d'abord, la partie la plus ancienne et la plus riche évidemment, la galerie méridionale qui borde la nef de la cathédrale, puis la galerie orientale, celle du nord, et, enfin, la galerie occidentale dont les sculptures sont bien moins chargées et se composent presque exclusivement de feuilles et d'or-

ce que l'on ne peut passer sous silence, c'est la disposition singulière ou l'appendice saillant qu'on remarque aux astragales de certains chapiteaux (voy. la figure 3 de notre planche de détails).

Comme examen des dispositions et comme constatation des monuments que l'on érigeait, aux XIe et XIIe siècles, dans les cloîtres, nous devons maintenant mentionner deux édicules dont on trouve, fort rarement, la présence simultanée, et dont la conservation, dans celui de Girone, constitue, certes, l'un des faits les plus remarquables (1). Je veux parler du puits (2) et de la fontaine ou *lavatorium* (3), marqués A et B sur notre plan. — Tous nos lecteurs étant renseignés sur l'origine et la destination de ces deux édicules, nous nous bornons à ces quelques mots. — Cependant, si nous passons aussi légèrement sur ces deux points, il n'en saurait être de même à l'égard de leur construction; car, les édicules romans de ces deux familles sont assez rares, et nous devons en signaler à la fois, et le plan et les formes, comme d'intéressantes particularités. — Il y a peu à apprendre, sous le rapport architectural, de l'état actuel de la *fontaine*, la plus grande partie ayant été détruite par le temps. — Mais, la conservation intégrale du *puits* nous donne une ample compensation; puisque, à l'exception de l'armatnre qu'un fréquent usage a dû très-vraisemblablement faire renouveler, ce puits affecte encore presque toutes ses dispositions primitives. Aussi, grâce à son état, peut-on acquérir, sur leur forme à cette époque, de fort curieux renseignements.

La nature particulière de ce puits nous engage à présenter quelques recherches sur cette classe d'édicules. C'est, à coup sûr, un grand avantage que de trouver un tel monument dans une intégrité complète; car, jusqu'à cette époque, nous ne connaissions, comme construction établie à l'orifice des puits, que des margelles plus ou moins ornées, et l'édicule du cloître de Gironne vient, par sa constitution, accroître nos connaissances en nous révélant une autre création affectée au même office. Malgré leur différence, l'une et l'autre disposition paraît avoir eu sa raison d'être, et celle-ci semble avoir tiré sa forme du mode particulier de l'extraction. Ainsi, l'on se borna d'abord à ériger des margelles parce que l'on ne savait encore que tirer l'eau à la corde et parce qu'il suffisait d'une clôture basse pour garantir des chutes et servir d'appui, tandis que l'on ne fit les cages en forme de tour que lorsqu'on eut inventé un autre moyen pour extraire le liquide. Sous tous les rapports, l'adoption de ce dernier système fut un progrès: car, il y eut, à la fois, question d'humanité, nouveauté architecturale, invention mécanique et, surtout, économie de temps; avantages réels et tout au profit de la société. Cette constatation reconnue des deux modes de construction affectés à la partie extérieure des puits, passons maintenant à d'autres recherches, à celles des divers

nements divers sans les figures qui couvrent les autres parties. — Les sculptures de ces cloîtres, ordinairement très-chargées et très-finies, paraissent avoir été exécutées lentement et à loisir. A Elne, à Ripoll, à San-Culgat, et, surtout, à Font-froide, près Narbonne, on remarque cette manière de procéder. Dans ce dernier cloître, une partie des chapiteaux est dégrossie; l'autre est épannelée, et ceux de la salle capitulaire sont, encore aujourd'hui, un simple cube, disposé pour recevoir la forme que l'artiste choisira. (*Note de M. H. Legrand.*)

(1) Mon ami, M. Albert Lenoir, a très-bien compris l'importance de ces deux édicules dans un même cloître. Voici comment il s'exprime : « La présence d'un *lavatorium* dans le cloître n'excluait pas toujours le puits; on voit, dans le plan « du prieuré de Cantorbéry, le puits et la fontaine dans le grand cloître. » *Architecture monastique;* Tome II, p. 318.

(2) Au milieu du préau existe un puits en pierre, qui n'est pas d'une très-grande profondeur, malgré la hauteur du terrain où se trouve la cathédrale, la montagne ayant quelques sources, et, sans doute, une nappe d'eau assez claire qui les alimente. (*Note de M. H. Legrand.*)

(3) Dans l'angle, auprès de la sacristie, se trouvent les restes d'une construction qui a dû être une piscine, comme on en voit à Burgos et à Barcelone. (*Note de M. H. Legrand.*)

moyens dont on fit usage pour l'extraction de l'eau. — Chez les Égyptiens, les peintures et les bas-reliefs nous apprennent que cette besogne était remplie par les domestiques; on y voit des subalternes descendant dans le réservoir de la maison ou preuant, en se baissant, le liquide qu'ils transportent de plusieurs manières. Cependant, on observe quo, dans plusieurs cas et spécialement pour des travaux d'agriculture, ils employaient encore une espèce de levier à contre-poids [1]; mais, ce dernier mode semble n'avoir été pratiqué que lorsqu'il fallait extraire de grandes quantités d'eau, et parce que, si robuste qu'ait été la constitution des employés, elle n'aurait pu supporter les fatigues d'un tel travail fait à la main, travail que le propriétaire voulait, sans doute, voir exécuté dans le plus bref délai. Fort vraisemblablement, co dut donc être une question d'économie qui fit trouver, aux premiers jours de la mécanique, ce système rudimentaire de balancier ou du levier à contre-poids. — Les Assyriens paraissent avoir connu ces deux modes, mais le dernier surtout [2]. — Les compositions, figurées sur les vases que l'on a découverts dans les tombeaux ou les sépultures des Grecs et des Étrusques, ne représentent, comme partio supérieure ou orifice des puits, que des margelles plus ou moins simples; donc, hypothèse do prise d'eau à la main à l'aide d'une corde muoie d'un récipieut [3]. — L'ordre chronologique nous amène à parler ici des Romains dont on possède plusieurs monuments de cette classe soit à Pompéi ou dans les musées, et quelques représentations sur les bas-reliefs, les peintures et les médailles. Aucun de ces puits n'offre, à ma connaissance, les traces d'un moyen quelconque affecté à l'extraction du liquide; et, cependant, les arts mécaniques étaient déjà assez avancés chez eux pour qu'on ait eu la pensée d'y adapter quelque agent destiné à cet office. Ainsi, l'adoption d'un système basé sur le jeu de la poulie, en usage dès les Assyriens [4], paraîtrait un fait qui n'a rien d'étrange; nous pensons même qu'il a pu leur êtro connu ot être employé par eux. Mais, je u'en ai trouvé, jusqu'ici, aucune application sur les monuments construits, sculptés ou peints, et cela m'étonne, puisque les Romains se servaieut du treuil et de la poulie [5]; au reste, commo cette charge regardait les esclaves, je comprends qu'on no fît rien pour les soulager dans ce service. — Il fallut, peut-être, que le christianisme vînt adoucir la coudition des subalterues pour qu'on pensât à les alléger dans leurs travaux, et, s'il en fut aiusi, on pourrait attribuer à la religion nouvello cet autre bienfait d'uno invention utile. Quoique manquant des preuves qui sanctionnent une hypothèse, cette opinion, uée de l'absence des monuments antérieurs, repose néanmoins sur une base : les œuvres de l'art. En effet, parmi les bas-reliefs de quelques sarcophages extraits des catacombes do Romo et dont l'exécution semble dater des IVe et Ve siècles de notre ère, on remarque la composition, si connue, de : *Jésus et la Samaritaine;* or, entre ces deux personnages, le sculpteur a introduit une margelle, surmontée d'un appareil mécanique, dans le but, selon nous, de faire monter l'eau [6]. Cet appareil est composé do pièces de bois ou de deux tiges en métal, érigées

(1) Voyez les planches des ouvrages publiés par MM. Champollion, Rosellini, Caillaud, Wilkinson, etc.

(2) Layard (A. H.), *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon;* etc.; *London*, 1853. (Tome IIe, p. 110).

(3) Parcourir les planches des nombreux ouvrages sur les vases peints.

(4) Layard (A. H.), *Nineveh and its remains;* etc.; chapitre XIe.

(5) Vitruvii *Architectura, lib.* X, *cap.* III, § 2, — et plusieurs bas-reliefs. — On trouve encoro, dans quelques auteurs latins, l'emploi des mots : *Arcus versatilis.*

(6) Bosio, *Roma Sotterranea*, pages 65 et 431. — Maffei, *Verona illustrata*, Ire Partie, col. 366 — Gailhabaud (J.), l'Architecture du Ve au XVIIe siècle : *Tombeau, dit des saints Siméon et Jude, à Vérone.*

verticalement, et ayaut, à leurs extrémités supérieures, des espèces d'appuis ou de tourillons destinés à recevoir l'axe d'une sorte do treuil sur lequel s'enroulo la corde d'ascensiou ou de descension. Si je ue me trompe, voilà bien, dès les IVe et Ve siècles, le prototype des mécanismes affectés à cet office; car, que l'on y emploie le treuil ou la poulie, cela importe peu, et l'essentiel consistait dans la découverte du procédé. Maintenant, ce moyen trouvé, il est vraisemblable qu'on en modifia, à son gré, la nature des pièces; au reste, du treuil à la poulie la distance u'est pas grande, et tout porte à croire qu'on y arriva naturellement. Combien de temps dura l'usage de co système d'armature, jo l'ignore; mais, ce dout ou ne peut douter, c'est qu'on en choisit un autre peudant l'époque dite romaue. Les miniatures de cette période nous montrent la reprise, appliquée à la margelle, du système de balancier à contre-poids choisi par les Égyptiens (1). — A notre grand regret, le *Menologium Græcorum*, non plus que d'autres mauuscrits constautinopolitains, ne renferment aucuno représentation de puits, ce qui laisse ici une grave lacune dont il faut déplorer le vide. — Pour trouver une modification uotable, il nous faut arriver au XIIe siècle. Le système établi paraît une dérivation de l'armature des catacombes; seulemeut, au bois, l'on substitua la pierre, et ce changement de matériaux entraîna le changement de dispositions. Du bord de la margelle, on éleva deux piles, que la superpositiou d'une troisième pierre, mise horizontalement et taillée, à ses extrémités, en quart do cercle, fait décrire la figure dite : anse de panier; une poulie, dont on connaît l'office, fut fixée au centre de cette troisième pièce (2). — Enfin, un peu plus tard ou vers la même époque, parut uue disposition nouvelle; l'on semble avoir renoncé, dès lors, à l'emploi des tiges verticales. Des constructeurs, voulant donner un plus grand développement à la partie extérieure des puits, conçurent uno espèce de cage ayant la formo d'uue petito tour (3). Cette disposition permit d'y établir, dans le haut, un treuil ou un jeu de poulie pour la prise du liquide. C'était encore une imitation du mode des catacombes, non plus appliquée, cetto fois, à des tiges ou à uno anse de pauier, mais à une espèce de cylindre creux. On donnait, à ce qu'il semble, différentes formes à ce genre de construction : il y en eut do rondes comme à Girone, ou de rectangulaires, si l'on peut s'en rapporter à celle que l'on voit figurée sur l'un des chapiteaux du cloître, à Moissac (4). — Parveuu à ce point de nos recherches, je m'arrête pour reprendre, en d'autres endroits do ce livre, l'examen des transformations que subit la partie supérieure des puits (5).

Après avoir parlé des édicules construits dans le préau, indiquons brièvement ceux que l'on disposa dans les galeries. — A des époques, très-postérieures à sa construction, on ouvrit le mur méridional de notre cloître espagnol, afin d'y établir plusieurs *chapelles* affectées à des destinations particulières; — et c'est encore à des dates comparativement moins anciennes que l'on y plaça cette série de *dalles funèbres* dont le sol est presque littéralement couvert. — Enfin, n'oublions pas la préseuce de ces tombeaux ou de ces sarcophages que l'on voit sur des encorbellements à la partie supérieure des parois.

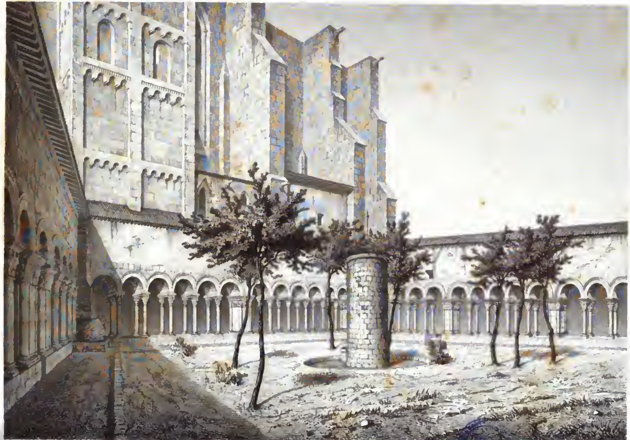
(1) SHAW, *Dresses and Decorations*, etc.; Tom. Ier, gravure sur bois.

(2) On connaît deux puits de ce genre dans la ville vieille de Carcassonne.

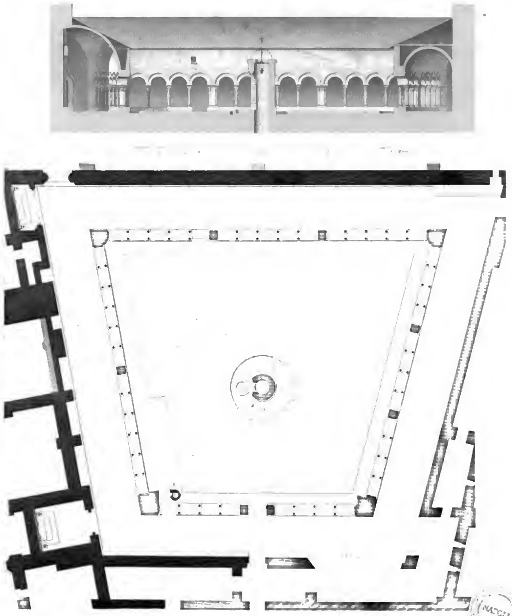
(3) Il ne faut pas croire que tous les puits, à partir des XIe et XIIe siècles, reçurent cette seule disposition; en construisit encore beaucoup de margelles; mais, il est assez vraisemblable d'admettre qu'on leur appliqua un système d'armature analogue à celui des catacombes, avec cette différence toutefois que les tiges verticales devinrent très-courtes; nous le prouverons ailleurs. Voyez, en attendant, l'armature d'un *Puits public, à Vérone*, qui est encore une variété dans l'espece.

(4) TAYLOR, Voyages dans l'ancienne France; *Languedoc*, Pl. 70. — On y lit l'inscription suivante : PVTEVS AB. SSC.

(5) Voyez ce que nous disons dans notre notice sur les *Puits sacrés dans les églises de Ratisbonne*, etc., et ailleurs.



CLOÎTRE DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE [illegible]





Henri [illegible] del

CLOITRE DE LA CATHEDRALE A GIRONE

Détails

CLOÎTRE

ATTENANT A L'ÉGLISE DE PONT-L'ABBÉ.

De la fin du XVe siècle au commencement du XVIe, les dispositions du cloître ne subirent point de modifications notables; elles restèrent, à très-peu près, les mêmes que dans les siècles précédents; et cette continuité s'explique, du reste, par la simple raison de sa convenance; car, à l'exception des cas, motivés par des conditions locales et telles que nous les avons exposées dans notre notice sur le cloître de la cathédrale à Gironne, il y avait tout avantage à lui conserver son plan primitif, lequel se composait de quatre galeries ou promenoirs dont l'établissement, disposé d'une manière rectangulaire, semble parfaitement bien conçu pour le but auquel elles étaient spécialement destinées. — C'est précisément à ce genre de disposition qu'appartient le cloître de l'église, situé à Pont-l'Abbé.

L'étude ainsi que l'examen de cet édifice n'offrirait certes qu'un bien faible intérêt aux investigations de l'archéologue, si l'on n'y découvrait la présence de certaines particularités, assez bizarres, qui en constituent, à nos yeux, presque tout le mérite. — Ce n'est, en effet, comme œuvre d'art, qu'un de ces exemples, assez pauvre, d'architecture bretonne, construit vers la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe, et présentant, dans son ensemble, les éléments caractérisques de cette école à l'époque de transition; c'est-à-dire, les derniers traits, bien dégénérés, bien abâtardis, de ce grand et sublime art des XIIIe. et XIVe siècles! Aussi, lorsqu'on jette les yeux sur ce monument, voit-on, avec peine, que des formes molles et indécises ont pris la place de figures d'un caractère sévère et d'une grande pureté; qu'une composition vague et mesquine a remplacé des conceptions grandioses et presque toujours originales; enfin, qu'une décoration pauvre et amaigrie s'étale là où brillait jadis le luxe efflorescent d'une ornementation vigoureuse. Pour se rendre compte de ce changement, il faut se rappeler que l'art avait marché, et qu'après avoir successivement subi toutes les conséquences de ses grandes phases, il en était arrivé à ce terme fatal de décadence et de décrépitude où il semble avoir déjà l'un des pieds dans la tombe. Un pas de plus, et c'en est fait de lui. Ainsi, tout naît, se développe, grandit et passe, suivant des lois immuables que l'homme a pour mission d'accomplir, mais dont sa frêle ioanité ne saurait arrêter l'incessante marche!...

Tout ce qu'on vient de dire s'applique plus spécialement à la construction en pierre de ce cloître; partie à laquelle s'en rattache une autre non moins digne d'intérêt; nous voulons parler de sa couverture, qui constitue, à son tour, une construction d'une autre espèce ou nature : celle en bois.

Bien que les architectes du moyen âge aient, le plus souvent, voûté en pierre les monuments qu'ils furent appelés à construire, des raisons, particulières ou locales, les ont parfois contraints à renoncer à ce mode et à avoir recours à un autre système pour couvrir leurs édifices. Ces modifications forcées n'étaient point, au reste, un bien grave obstacle pour ceux-ci; elles leur procuraient, au contraire, une nouvelle occasion, si l'on peut s'exprimer ainsi, de mon-

trer toutes les ressources d'imagination et de génie qu'ils savaient presque toujours trouver dans les circonstances même les plus embarrassantes (1).

Le système de construction sur lequel nous appelons l'attention de nos lecteurs ne présentait, en lui-même, aucun point qui pût réellement embarrasser les constructeurs de cette époque. Il était pratiqué depuis des siècles, il reposait sur des données connues, et était employé, par plusieurs raisons, dans mainte circonstance analogue. Le tout consistait dans l'habileté à savoir l'appliquer d'une façon plus ou moins convenable, et le décorer d'une manière plus ou moins artistique; but constant des efforts tentés par les architectes pour parvenir à atténuer, à l'aide des deux grands arts décoratifs (la peinture et la sculpture), l'effet des charpentes apparentes.

Un des traits les plus saillants du cloître de Pont-l'Abbé, et celui qui nous a engagé à en offrir un dessin à nos lecteurs, réside évidemment dans la conservation, presque intacte, de sa voûte en bois, dont on ne saurait contester l'intérêt. Sans aucun doute, cette œuvre, sous le rapport de l'art, est très-grossièrement travaillée, et maint exemple mériterait, comme exécution, le pas sur celle-ci; mais elle réunit, à nos yeux, deux conditions qui devaient la faire préférer à d'autres : d'abord, parce qu'elle nous procure l'occasion de connaître, ce qui est rare, un ensemble assez complet de voûte en bois, et, parce qu'elle nous fournit aussi les moyens d'étudier, dans ses détails, quelques-unes de ces sculptures fantastiques auxquelles on a donné, à tort ou à raison, le nom spécial de *Rageurs.*

Le principe qui sert de base à ce système particulier de charpente est fort simple : il se compose d'un comble en appentis, formé d'une voûte, d'un ordre évidemment secondaire dans l'espèce, et à laquelle viennent tout naturellement se combiner ses parties constitutives, telles que les *tirants*, les *chevrons* recouverts de bardeaux avec nervures surappliquées, etc., etc. — Comme travail de charpenterie, l'exécution n'en est guères plus compliquée : le bois, après avoir été équarri, avait reçu quelques grossières sculptures. — Quant à sa date, on ne serait pas éloigné de l'attribuer au XVI[e] siècle; mais, il ne faut pas perdre de vue qu'en Bretagne, l'art resta toujours en arrière des autres régions de la France.

On vient, à propos de ces figures, servant de décoration à certaines parties des tirants d'un comble, de prononcer le mot de *Rageurs*, nom par lequel on les désigne vulgairement aujourd'hui; ce mot exige, de notre part, une explication que nous allons essayer.

Et d'abord, il faut dire que ce nom a été employé, il y a déjà bien des années, par les premiers archéologues qui explorèrent nos antiquités nationales, et, plus particulièrement par ceux qui étudièrent celles de la Bretagne et de la Normandie. Willemin, dans ses *Monuments français inédits*, et M. Pottier, dans le texte savant qu'il a joint à cet ouvrage, en ont publié et décrit quelques exemples dont les dessins avaient été exécutés par feu l'architecte Debret (2). Ces exemples, qui reproduisent des spécimens normands et bretons, joints à ceux qui se voient à Pont-l'Abbé et à d'autres qu'on connait encore dans certains lieux de la Bretagne, porteraient à penser que ce genre de décoration dut être particulièrement propre à ces deux régions de la France; mais, de nombreuses figures analogues, que nous avons vues ailleurs

(1) Quoi qu'on ait dit sur ce système de voûter les constructions secondaires, on ne peut cependant méconnaître que les artistes ne surent, très-souvent, en tirer, ainsi que nous le prouverons par des exemples fort remarquables, un très-heureux parti.

(2) *Atlas* et *Texte*, tome II, page 37

et même à l'étranger, nous autorisent à croire que les sculpteurs en firent un assez fréquent usage, puisqu'on les trouve employées sur un grand nombre de points différents.

Quoiqu'il en soit, on a appliqué le nom de *rageurs* à ces figures fantastiques et grimaçantes, qu'on voit sculptees aux extremites apparentes des tirants d'un comble. Cette désignation est encore une de celles que les archéologues, dans leur penurie, furent contraints de créer pour exprimer un objet qu'ils ont cru important, mais dont la mention avait été jusqu'alors negligée par tous les lexicographes Sans avoir la prétention de vouloir infirmer ou affirmer la valeur ainsi que la convenance de ce mot, qui n'a point encore d'analogue dans les autres langues, nous nous servirons aussi, faute de mieux, de cette même expression, lorsque nous aurons a désigner cet ornement d'un tirant sculpté.

Toutefois, voulant me rendre compte d'une chose dont je ne trouvais la mention dans aucun dictionnaire, je pris, pour m'eclairer, le parti de m'adresser au savant archéologue (1) qui, le le premier, avait employé cette désignation; et voici, touchant son étymologie, ce qu'il me fit l'honneur de me répondre : « Ce mot m'a été fourni par Willemin lui-même et par feu M. Langlois, de Pont-de-l'Arche, qui s'en servait habituellement pour désigner le membre d'architecture en question ; je n'eus, je vous l'avoue, jamais l'idée de lui demander d'où il avait tiré ce mot, qui semblait, dans sa bouche, un de ces mots que tout le monde emploie sans en discuter l'origine. — Maintenant, votre question me fait naître la même curiosité qu'à vous-même ; car, je vois que le mot, ne se trouvant pas dans les glossaires techniques, doit être peu usité. — Je trouve deux interprétations plus ou moins plausibles ; je vous les livre, vous les apprécierez : — On lit, dans Nicot, le mot lui-même : RAGEUX, et ce glossateur le traduit, en l'interprétant, par *lascivus*; et, au-dessus, RAGER, *folâtrer, faire des folies, lascivire ;* c'est-à-dire que RAGEUX signifiait *folâtre, qui fait des folies.* — D'après cela, ce mot n'aurait-il pas pu être appliqué dans le même sens que nous appliquons aujourd'hui le mot *grotesque*, si éloigné de sa primitive acception ? c'est-à-dire, servir à caractériser des figures bouffonnes, grimaçantes et grotesques, telles que sont les *Rageurs?* — Voici, maintenant, ma seconde explication : le mot RACH, RACHEAU ou RAGEAU, signifiait, au moyen âge, une *souche*, un *tronc d'arbre*, comme le prouve D. Carpentier (2), par des actes des XIVe et XVe siècles, et, conformément à cette étymologie, on appelait *ragiers* (3) ceux qui arrachaient les souches des arbres abattus. Ceci établi, ne peut-on pas supposer qu'on a fort bien pu donner le nom de *ragier* ou *rageur*, c'est tout un, c'est-à-dire d'*arracheurs de souches*, à ces figures grimaçantes qui saisissent les extrémités des poutres à belles dents? Je livre cette conjecture, comme l'autre, à votre sagacité, peu prévenu en faveur de l'une ou de l'autre, mais trouvant cependant qu'elles n'ont rien d'exorbitant et qui doive les faire rejeter sans examen, ou plutôt à moins qu'on n'en présente une meilleure. — Voilà, Monsieur, tout ce que je puis, en ce moment, pour élucider cette question. D'autres, peut-être, seront plus heureusement informés. »

Nos lecteurs apprécieront sans peine tout ce qu'il y a d'ingénieux dans cette savante érudition de l'un de nos plus éminents archéologues, et combien ces recherches étymologiques viennent jeter de jour sur une matière restée jusqu'ici dans une obscurité complète.

(1) M. Pottier, bibliothécaire de la ville de Rouen.
(2) Du CANGE, *Glossar., etc.;* supplém. *verbo* : RACHA.
(3) Du CANGE, *Glossar., etc.* ; supplém. au mot : RAGIER.

Mais, puisque, pour trouver une explication, plus ou moins vraisemblable, de ces représentations sculptées, on a dû avoir recours à l'interprétation, ne nous serait-il point permis, tout en restant dans ce domaine, de tenter, sur un terrain différent, quelque hypothèse, à l'aide de laquelle on essaierait de se rendre compte d'une autre partie de la question, c'est-à-dire, de la forme artistique? — Pour qui connaît les hommes et les choses du moyen âge, il y aurait, peut-être, un moyen de trouver la raison des causes qui ont pu porter les artistes à se servir de cette espèce de figure comme plus particulièrement propre à décorer les extrémités apparentes des tirants d'un comble. Quand on pense au temps qui lui donna naissance, et lorsqu'on réfléchit aux excentricités de tout genre qu'enfanta la sculpture d'alors, cette conception de la figure du rageur nous semble pouvoir s'expliquer, d'une façon aussi simple que naturelle. — Comment décorer, d'une manière logique, les extrémités d'une poutre, et, surtout, quels ornements ou quelles figures y adapter? telle dut être, sans nul doute, la question que se posèrent les artistes appelés à orner cette partie spéciale des combles? — L'idée d'une tête humaine, grimaçante ou grotesque, comme on en faisait alors un si grand usage pour les gargouilles, saillantes à l'extérieur des murs, fut, peut-être, l'une de celles qui se présentèrent d'abord à leur esprit; et la pensée de cette partie d'un animal, s'élançant à l'intérieur d'une construction pour saisir l'extrémité du tirant qu'on voulait lui faire tenir, leur parut un motif fort convenable au but, assez bizarre, qu'ils entendaient lui assigner. — Mais, la nature de cette ornementation définie, restait à la traduire par les formes de l'art; et là, sans doute, pouvait se présenter la question difficile. On la résolut, à notre avis, d'une façon assez heureuse en lui donnant une expression qui en caractérisait la destination; et, très-vraisemblablement, celle qui ressortait de sa pénible charge dut non-seulement appeler leur attention, mais les frapper aussi d'une manière telle qu'ils cherchèrent à la fixer par la sculpture. Or, que voulaient, au figuré, faire les artistes par la traduction matérielle de cette idée? Condamner un animal à tenir constamment la même chose dans sa gueule; ce qui devait provoquer, de sa part, un vif mouvement d'impatience et de colère; tel paraît, du moins, le programme qu'ils semblent s'être imposé; nous pensons donc qu'excitée par cette donnée, leur imagination s'ingénia, dès lors, à figurer *ce sentiment de rage* dans les traits de l'animal qu'ils condamnaient à subir cette longue et perpétuelle fonction; et, sur ce point, on peut dire que leur génie donna souvent naissance aux compositions les plus bizarres et les plus étonnantes que l'art du moyen âge ait produites. Ce sont, en effet, des figures représentant, pour la plupart, des êtres réels ou fictifs, soit à l'état naturel, soit à celui de combinaison, mais toujours dans l'action que nous venons d'indiquer : celle d'un animal, rongeant avec rage et colère, pour en finir au plus tôt, cette partie de la poutre qu'on la forçait de tenir entre ses dents, — d'où lui est venu, peut-être, ce nom de *rageur* que lui ont donné les archéologues.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet que nous devons reprendre ailleurs et avec d'autres développements.



CLOITRE DE L EGLISE A PONT L ABBÉ

France